

مركز دراسات الوحدة العربية

سلسلة أطروحات الدكتوراه (٦٥)

جماليات الشعر العربي

دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي

الدكتور هلال الجهاد

جماليات الشعر العربي

دراسة في فلسفة الجمال
في الوعي الشعري الجاهلي



مركز دراسات الوحدة العربية

سلسلة أطروحات الدكتوراه (٦٥)

جماليات الشعر العربي

دراسة في فلسفة الجمال
في الوعي الشعري الجاهلي

الدكتور هلال الجهاد

الفهرسة أثناء النشر ـ إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

الجهاد، هلال

جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي/ هلال الجهاد.

٤٧٢ ص. ـ (سلسلة أطروحات الدكتوراه؛ ٦٥)

ببليوغرافية: ص ٤٣٩-٤٥٧.

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-82-137-5

١. الشعر العربي ـ العصر الجاهلي ـ تاريخ ونقد. ٢. الجمالية ـ فلسفة ونظريات. أ. العنوان. ب. السلسلة.

892.711

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣
الحمراء ـ بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ ـ لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٨٧ (+٩٦١١)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت
فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (+٩٦١١)

e-mail: info@caus.org.lb
Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى

بيروت، حزيران/ يونيو ٢٠٠٧

الإهـــــداء

إلى والدتي التي كانت تبكي شقائي بهذه الكلمات،

وإلى «الحُرّ» ولدي. .

هلال



المحتويـــــــات

القسم الثاني
جماليات الوجود الشعري العربي
(الإنسان العربي الجمالي وحضارة المعنى)



خلاصـــــة تنفيذيـــــة

أولاً: نظرية البحث

الأهداف والرؤية والمفاهيم المفتاحية

يهدف هذا البحث **أولاً** إلى إقامة جماليات الشعر العربي من خلال دراسة الشعر الجاهلي بوصفه ممارسة جمالية انبثقت من رؤية العرب لعالمهم وطريقتهم في مفهمته وتقويمه. ولتحقيق هذا الهدف لا بدّ من تجاوز الإرث الإشكالي لما عرف بـ **علم الجمال** (Aesthetics)، ذلك أنه مجال فلسفي مضطرب تحكمه المفارقات المفهومية، بحيث يصعب الخروج منه بحصيلة معرفية عيانية واضحة. ولعل أهم هذه المفارقات، أنه كما يؤكّد منتقدوه، **علم بلا موضوع**، لأنه يزيد مفهوم الجمال غموضاً كلّما حاول تعريفه.

إن القراءة المتأملة في أدبيات علم الجمال تكشف عن أن إشكاليته تعود إلى منطلقه الأول، ثمّ إلى السياق الثقافي الذي نما وتطور فيه، ذلك أن مؤسسه ألكسندر بومغارتن (١٧١٤ ـ ١٧٦٢)، أراد له أن يكون **علماً للإدراك الحسي** لإكمال المعرفة العقلية المجردة، وهذا يعني أن علم الجمال بدأ وظل مقصوراً على الإحساس، ومن هنا صار مفهوم الجمال نفسه حسيّاً، مع أن هذا ينطوي على مفارقة عميقة تتمثل في تعارض تجريدية المفهوم بوصفه قيمة ومعنى، مع ماهيته الحسية.

والواقع أن هذه المفارقة وغيرها، مما يترتب عليها، تعود في أصلها إلى ما يعرف بالمشكلة الأولى في الفلسفة الغربية التي نما في إطارها علم الجمال، والمتمثلة بالنظام الثنائي للوجود (الذات/ الموضوع) الذي يتفرع إلى ثنائيات تبدو لا نهائية، وتظهر في كلّ منجزات الفكر الغربي حتّى العلمية البحتة منها.

وفي علم الجمال ظهرت هذه الثنائية في كلّ مفاهيم الجمال التي حاول الفلاسفة تحديدها انطلاقاً من تبنّي أحد قطبي الثنائية. وما ترتب على هذا أن التفكير الفلسفي في الجمال الفني كان يعمد باستمرار إلى إحالته دائماً إلى مبدأ ما خارجه.

بكلمة أخرى؛ إن المفارقة الجديدة التي ينطوي عليها علم الجمال هي أنه لا يفكر في الجمال الفني ذاته ولا يفسره بذاته، بل يتجاوزه إلى أحد قطبي الثنائية، ذلك أنه يعدّه محض مجال علاقي بينهما. الأمر الذي يعني ضرورة البحث عمّا يمكن أن يوحد الذات المعرفية لكي نشتق من هذه الوحدة مفهوماً جديداً للجمال.

وتجاوزاً لهذه التعقيدات، يبدأ البحث بتغيير جذري للمنظور المعتاد في دراسة الجمال، وذلك بوضع المشكلة الجمالية في سياقها العام، وهو الإنسان، ليس فقط بوصفه فاعلاً للمعرفة، بل لأنه يعطي المعرفة غائيتها، وما توجد من أجله وهو المعنى والقيمة.

إن الإنسان هو الكائن الذي يوجد للمعنى ويوجد به، ولهذا فإن مبدأ المعرفة فيه وهو الوعي مبدأ وظيفيّ، يضمن انفتاح الإنسان على المعرفة والمعنى دائماً. وعليه ينطلق البحث من **الوعي** بوصفه ما به ومن أجله توجد المعرفة، وهذا يعني أن الجمال في رؤية هذا البحث سيكف عن أن يكون مسألة **حس** أو إحساس. إنّه مسألة وعي، وبالتالي هو معرفة نجد الإنسان في عمقها، كما نجده في عمق كلّ المجالات المعرفية الأخرى، حتّى العلمي البحت منها.

وفي محاولة لضمان العمق الفلسفي الضروري، فقد اقتبس البحث من الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) مفهوم الوعي بما يمتاز به من أولية تعني أنه أساس كلّ معرفة، وكونه مبدأ يتعالى على الانفصال التقليدي بين الذات العارفة والموضوع المعروف، ومجالاً موحّداً ذا طابع قصدي. لكن هذا الاقتباس لم يكن حرفيّاً، ذلك أن البحث قد قام بتطويع الظاهراتية لتتحول إلى أداة منهجية منضبطة لدراسة الجمال في ذاته، أي دون إحالته إلى مبدأ معرفي يقع خارجه. ومؤدى ذلك أن الوعي في المنظور الظاهراتي يباطن الظاهرة ويصبح مقوماً لوجودها العياني حالما يقصدها. ولعل هذا هو السبب الرئيس في تبنّي الظاهراتية منهجاً، ذلك أن كلّ المناهج المعروفة تقرأ نفسها في الفن والأدب ولا تقرأه بذاته ولذاته. أعني أنها لا تقرأ الإنسان والمعنى والذات العارفة في موضوعها.

ولتوضيح هذه الفكرة الجوهرية التي تشكل الهيكل المفهومي والمنهجي للبحث، فإن بالإمكان وضعها على النحو التالي:

١ ـ إن الوعي هو مبدأ المعرفة، ومن هذا الفهم اشتق البحث الوعي الشعري

الذي ينطوي عليه كلّ شعر، بوصفه ظاهرة ذات ماهية معرفية، لأنها نتاج قصدية هذا الوعي.

٢ ـ إن الظاهرة الشعرية هي ظاهرة جمالية، ومن هذا نشتق أنها تنطوي على معرفة ذات ماهية جمالية تحديداً.

٣ ـ إن الجمال لا يوجد بمعزل عن تحققه العياني، ومن ثمَّ فإن الجمال في الظاهرة الشعرية هو جمال شعري يتأصل في اللغة.

٤ ـ من هذه العلاقة الثلاثية المتآنية بين الوعي والمعرفة والجمال، يكون بالإمكان اشتقاق تعريف جديد للجمال يتمثل في أنه «وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم».

وهنا أريد أن أوضح ما ينطوي عليه هذا التعريف من مفاهيم، فالمقصود بالوجود هنا هو الوجود الإنساني المشتق من الوعي في قصديته المعرفية. أي أن الجمال سيتأصل في الإنسان، وهذا ما يجعله، أعني الجمال، تكشّفاً لماهية الإنسان في ـ وعبر وجوده. ولما كان الإنسان يوجد للمعنى وبه، فإن القصدية في الجمال تؤكد أن التبئير الذي يمارسه الوعي، وهو يعاين الظواهر يهدف إلى تمييزها وتقويمها وتأسيس المعنى فيها. ولهذا أيضاً يكون الجمال تشكيلاً، فالتشكيل هو محاولة من الإنسان لكي يؤسس ذاته في وجود الأشياء حين يجعلها معبراً إلى المعنى.

إن التشكيل الجمالي غائي، وغايته تأسيس المعنى، والحقيقة التي تكشف عن وجود الإنسان وفاعلية وعيه. وهكذا يتحول الوجود الإنساني إلى وجود من أجل المعنى. والجمال هو الذي يحدث هذا التحول، فيتحول العالم إلى نظام للمعنى، وإلى سلسلة من الظواهر الجمالية.

إن الظاهرة الجمالية تجسُّدٌ عيني للوجود من أجل المعنى، ومن ثمّ؛ فإن تشكّلها ينطوي على مستويات متداخلة من هذا الوجود تؤسس ذات الوعي وعالمه تأسيساً جماليّاً، وهذا يعني أن معرفية الوعي ستتظاهر في وجهين أساسيين: **الأول** أن الجمال سيكون وجوداً ـ بـ ـ ذاته أي أن الوعي سيكون مقوِّماً له من الداخل، وذلك ما يحوّل الظاهرة الجمالية إلى فضاء للوعي، يبنيها ويؤسس طابعها المعرفي (الإيبستمولوجي)، والوجودي (الأنطولوجي)، وبذلك تصبح الظاهرة الجمالية شبكة من العلاقات التي تكشف عن المعنى وتحياه وتمارسه.

إن هذا الوجه يتمثل في تظاهر الجمال وعياً على أساس فكرة القصدية. أما الوجه **الثاني** فإنه يقوم على الأساس نفسه، إلا أنّه سيتمثل في تظاهر الوعي جمالاً، أي

أن الجمال سيكون وجوداً ـ لـ ـ ذاته، فَكُلّ ظاهرة جمالية تتشكل وفقاً لقصدية الوعي، والقصدية تهدف أخيراً إلى أن يدرك الوعي ذاته وأن يوجد لها، ذلك أن إدراك الماهيات المكوِّنة للظاهرة الجمالية والذي يتم عبر التشكيل ليس إلا إدراك الوعي لذاته؛ إن الوعي يشكِّل ذاته جمالياً في الظاهرة.

يتكامل هذان الوجهان معاً، ويدعم أحدهما الآخر ليؤلّفا الجمال ـ ذاته في وحدة واحدة، ذلك أنهما ينبثقان من بنيته الداخلية الذاتية التي لا تُشتق من شيء آخر غيرها، بل تتأصل في الوعي، وتكون بمثابة تخارج عفوي لقصديته.

منهج التأويل الجمالي

في ضوء هذا الذي قدمته، فإن الجمال هو أسلوب وجود الحقيقة الإنسانية. وما دام كذلك، فإنه وجود معرفي حواري، أعني أنه لا يقوم إلا من حيث كونه حواراً، وهذا ما يتأصل في لغوية الوعي الشعري، وفي الإنسان بوصفه السياق الجوهري للجمال.

من هذا المنظور يبدأ المنهج الذي قامت الدراسة باشتقاقه من الظاهراتية، والهدف من ذلك تحويل ما يعرف بالتجربة الجمالية إلى منهج منضبط للتحليل يقوم على تجاوز ثنائية الذات والموضوع، ونبذ الأحكام المسبقة حول الظاهرة ووصف ما هو معطى منها، ومن ثمّ تأسيسها، أي اكتشاف ما تنطوي عليه من المعنى. وكل هذه الخطوات تجعل المنهج نفسه ذا ماهية جمالية، تبدأ مما يمكن تسميته بالتناصّ بين الوعيين: الوعي الشعري، ووعي التلقي، وهكذا لا يعود الجمال الشعري موضوعاً خارجياً مستقلاً عن متلقيه.

إن هذه العملية ستجعل من المنهج الذي يريد إدراك الجمال ذا ماهية منسجمة مع موضوعه وهدفه. إن الوسيلة ستكون اشتقاقاً من الغاية، فليس إدراك ماهية الجمال إلا تجربة جمالية لتَعَيُّنِه في الظاهرة.

إن كون الظاهرة الشعرية الجمالية نتاج حوار معرفي، يعني انفتاح المنهج على التأويل. ذلك أن وصف معطياتها لا يكون كافياً في أغلب الأحوال لإدراك المعنى المؤسس فيها. لكن من الضروري التنبيه إلى أن التأويل هنا يقوم على **الفهم** الذي يعني الحوار المتبادل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، يضمن انفتاح أحدهما على الآخر، وهذا ما نسميه الذاتية في التأويل التي تتسع لتصبح استكشافاً منهجياً منظماً للإنسان في الجمال. إن اعتبار الوعي مرجعاً للظاهرة الجمالية سيفتح أمام التأويل مجالاً واسعاً ليؤسس التداخل بين مجالات المعرفة الإنسانية، إنّه ينطلق من جوهرها الأساس الذي

تنبثق منه، أعني الإنسان الكلي الذي تبدأ منه، وتحاول الوصول إليه لتكتشف قيمته وبنية وجوده المعرفي وكيفية صنعه وتأسيسه للمعنى وللحضارة، ومن هنا، سيكون هدف التأويل الجمالي في هذا البحث محاولة استكشاف الماهية الحضارية للإنسان العربي من خلال الشعر الذي أبدعه، وأسس وجوده المعرفي فيه.

ثانياً: دراسة الجمال الشعري العربي ذاته

هنا أريد أن أحدد بدقة أن هذا المنهج يمثل **جماليات** الشعر العربي، أي **علم جمال** للجمال الشعري، لكن وعلى عكس ما اعتدنا عليه في الجماليات التقليدية، لا ينفصل المنهج عن موضوعه هنا، فالتأويل الظاهراتي سيضمن هذا التداخل بين طرفي الثنائية لتتحول إلى وحدة واحدة تركز على الجمال الشعري **ذاته**، ولا تصادره لحساب المنهج بل تجعله يمارس تفتحه عبر المنهج ومن خلاله، كما تجعل المنهج نفسه تجربة جمالية منضبطة.

إن الوعي الشعري يتحقق في معرفةٍ ذات ماهية جمالية، وعلى هذا الأساس انقسم البحث في الجمال الشعري العربي إلى قسمين اختص **الأول** منهما بدراسة الجمال الشعري بذاته، أي بما يجعله جمالاً وهو الفضاء الشعري. بكلمة أخرى، لقد تعاملت في هذا القسم مع الجمال الشعري بوصفه وجوداً بذاته أو كيفيةً لتظاهر الوعي جمالاً. غير أن ذلك لا يمثل سوى أحد وجهي الظاهرة الجمالية، والوجه الثاني يتمثل في الكيفية التي يتظاهر بها الجمال وعياً، وانطلاقاً من فكرة القصدية أيضاً. فما دام الجمال معرفة وما دامت العلاقة بينه وبين مبدئه الضروري تقوم على أن كلاً منهما يؤطر الآخر ويباطنه في آن معاً، فإن ذلك سيؤدي إلى أن يكون الجمال وعياً والوعي جمالاً. ومن هنا كان الوعي، وتبعاً لذلك الجمال، وجوداً ـ لذاته، وهذا هو الوجه الآخر للظاهرة الجمالية الذي سنتناوله بالتأويل في القسم **الثاني** من الدراسة.

القسم الأول: جماليات الفضاء الشعري

يختص هذا القسم بتأويل الجمال الشعري بذاته، أي ما يجعل الشعر شعراً من الناحية التشكيلية، ممثَّلاً بالإيقاع والنوع الشعري واللغة. ولما كان الزمن هو العنصر الجوهري المقوّم لهذه الوجوه، فقد شكل فضاءً قائماً بذاته، هو الفضاء الذي توجد فيه الظاهرة الجمالية وتتأسس به.

الفصل الأول: التأويل الجمالي للإيقاع الشعري العربي

يبدأ الفصل بدراسة الإيقاع بوصفه الوجه الأول والأكثر بروزاً للجمال الشعري

بذاته. ومعروف أن الإيقاع كان مبحثاً أساسيّاً في التوجهات الحديثة لإقامة علم للأدب، ومرتكَزاً محوريّاً في نظريات الأدب والدراسات النقدية على اختلاف منطلقاتها الفلسفية والمنهجية.

ولكن مفهوم الإيقاع رغم صرامة المنهج العلمي، وربما بسببها، أصبح مفهوماً إشكاليّاً بسبب انفتاحه على نسق من المشكلات المنهجية والفلسفية، منها ما يتعلق بماهية الإيقاع نفسه ومكوناته، وعلاقته بمفاهيم أخرى مقاربة له كالموسيقى والوزن والنظم، ومنها ما يتعلق بوظيفته الجمالية والتشكيلية والدلالية، في إطار ماهية الشعر الحركية المعقدة، ثمّ المشكلات التي تثيرها المنهجية العلمية، وتأتي أخيراً المشكلة الفلسفية المتعلّقة بالزمان؛ المقوّم الماهوي للإيقاع.

وقد ازداد هذا المفهوم الإشكالي تعقيداً واضطراباً حين قامت بعض الدراسات النقدية للشعر العربي (قديمه وحديثه) بتبني المنهج العلمي وتطبيقه حرفياً لما يعنيه ذلك من تحديث يتجاوز حدود النظرة التراثية التقليدية للشعر، والتي حكم عليها بالجمود والنمطية والرتابة. . الخ، ما جعل النقاد والشعراء العرب يتحدثون عن **ثورة** في النقد والشعر العربيين، دون وعي حقيقي بالسياق الثقافي والحضاري الغربي الذي أسس مفهومه الخاص للإيقاع، استناداً إلى تراثه الشعري الخاص ورؤيته الفلسفية الخاصة للعالم.

إن هذا كلّه يعني أن البحث في الإيقاع الشعري بشكل عام، وإيقاع الشعر العربي بخاصة، قد وصل إلى طريق مسدود لأنه انحصر في فهمه بوصفه مسألة شكلية إضافية ذات وظيفة تزيينية، تبقى كمّيّة مجردةً وسطحيّة لا معنى حقيقيّاً لها. وليس بالإمكان تجنب هذه الإشكالية إلا بتفهم ما تنطوي عليه من مشكلات، والعودة بها إلى جذورها، ثمّ إعادة صياغتها ظاهراتيّاً بحيث تنفتح على ماهيتها الحقيقية العميقة المؤسسة في الجمال الشعري.

تتلخص رؤية هذا البحث للإيقاع في أنه يتأصل في عمق وجود الإنسان في الزمان، والذي يتظاهر في شكل صراع بين الزمان الموضوعي الخارجي الذي يحيل إلى التشتت والفوضى، الزمان الذاتي الداخلي الذي يحيل إلى النظام. ولهذا يمكن القول إن الإنسان كائن إيقاعي من الناحيتين الوجودية والمعرفية، لأن وعيه نفسه ذو ماهية إيقاعية، ذلك أن الإنسان يوجد للمعرفة، والمعرفة عبارة عن عملية منتظمة دورية تتحرك بين الذات العارفة، والمطلق المعرفي، والعالم بما هو تحقق عيني للفعل المعرفي.

هكذا يتضح أن الإيقاع الشعري من وجهة نظر البحث، مسألة معرفية

ووجودية، وهنا تكمن دلالته وماهيته وقيمته الجمالية. إن إيقاعية الوعي مستمدة من حضوره في الآن، أي من عودته الدورية إلى ذاته مع كلّ لحظة من لحظات تخارجه، التي ستشكل بدورها عالمه إيقاعياً أيضاً. بكلمة أخرى، إن زمان الآن المتجدد يتضمن معنى الإيقاعية وجوهرها من حيثُ إنَّها انتظام ناتج عن توتر الوعي بين الزمان الموضوعي الذي يحيله إلى التشتت والفوضى، والزمان الداخلي الذي يحيله إلى ذاته دائماً، ويحضره في العالم على هيئة فعل. والإيقاعية هي هذا الوسيط الذي يبتكره الوعي بوصفه مبدأ للمعرفة ووجوداً لذاته في حالة تخارج مستمر. إن إيقاعية الوعي الشعري هي استحضاره لذاته وعودته المستمرة إليها، عبر هذا الانتظام الذي يمنح الزمان شكلاً هو شكل الوعي نفسه أو شكل إدراكه لذاته.

إن المضمون العميق لجمالية الزمان في الظاهرة الشعرية أن الوعي الشعري يبني ذاته وعالمه إيقاعياً، أي يشكلهما جمالياً عبر الإيقاع. لكن أهم ما يميز إيقاعية الوعي الشعري أن زمانيتها ليست تكراراً أفقياً فقط كما في التصور التقليدي الكمي للإيقاع، بل هي عمودية أساساً، فالتوتر الذي ينطوي عليه وجوده لا ينتج نفسه خطياً، بل انبثاقياً، تباطن كلّ لحظة فيه لحظة أخرى.

إن وجود الوعي الشعري العربي يتأسس في كونه صراعاً ضدّ الدهر بِكُلِّ تظاهراته الاجتماعية والثقافية، وهذا الصراع الذي يشكل جوهر الوعي العربي يتخذ وجوهاً عديدة هي ذاتها وجوه إيقاعيته الفلسفية والجمالية.

وتتأسس فكرة الدهر مبدئياً على الكينونة المادية للإنسان العربي، وعلاقته المباشرة بالبيئة الطبيعية، هذه الصحراء الشحيحة التي تحاصره بلانهائيتها، والحافلة بالتغيرات الرتيبة في الحياة العضوية من الولادة والنمو والانهيار، ثمّ الموت في دورة لا تنتهي. ولما كان هذا الإنسان يوجد في هذه البيئة، فقد صارت الفضاء الواقعي لكينونته المادية، وليس هذا الفضاء سوى الدهر نفسه الذي صاغ مجمل رؤية الإنسان الجاهلي لعالمه، وشكّل البعد الأنطولوجي المعرفي لوعيه ووجوده في هذا العالم، أو بكلمة أخرى، إن هذا الفضاء هو المقوم الأساسي لعالم العربي، فقد رأى فيه حركة متقدمة باطراد، حاملة كلّ مظاهر الحياة بما فيها حياته نفسها إلى هاوية الفناء، وتخيَّله قوة مهولة تتحكم به وتوجهه إلى مصيره؛ قوة لها ما للقدر من بطش وسطوة، وما للقضاء من حتمية وغموض ولا سببية، شعر إزاءها بهامشية وجوده في الكون ووهميته.

في هذا الفضاء كان على الوعي الشعري العربي أن يؤسس إيقاعيته الذاتية البديلة التي تتيح للإنسان أن يؤسس ما يبقى وهو المعرفة والوجود. ومن هنا كان لإيقاعية الوعي الشعري ماهيتان تتحدان لتشكلا معاً ماهيته الجمالية ووظيفته وأولهما الماهية

الإيبستمولوجية التي تبدأ من أن الشعر عند العرب ذو مفهوم معرفي بالدرجة الأولى، أو **علم** يصدر عن وعي له منهجيته ومنطقه الخاص في إعادة صياغة الوجود في الزمان استعارياً ليصبح الذاكرة البديلة للكتابة في مجتمع شفاهي. ووظيفة هذه الذاكرة أن تكشف وجوده في الزمان، أو زمانه الوجودي في بؤرة الفعالية الجمالية الشعرية. فالتشكيل الجمالي للغة أو بكلمة أدق، لزمانية اللغة، ووعيها بالزمان يعني أن الوعي يتعرف على ذاته المعرفية عن طريق عودته المستمرة إليها مع كلّ خطوة يخطوها إلى الأمام، يتفقدها وينميها ويحققها معرفة جمالية وعلماً شعرياً في فضاء اللغة.

إن الماهية (الإيبستمولوجية) لإيقاعية الوعي الشعري ذات وظيفة محددة هي تشكيل المعنى الوجودي الماهوي للعالم. إن ذاكرة الوعي الشعري التي لها هذه المنهجية الواضحة المرنة، وهذا الشكل المنتظم الدقيق للغاية والمتمثل بالأوزان الشعرية، تمكنه من أن يتقدم إلى الممكن المعرفي متجاوزاً الواقع ومتجاوزاً ذاته دائماً بنفيها. وهذا النفي غير ممكن دون أن يكون الواقع والإمكان بمنتهى الوضوح في منظور الوعي وذاكرته. وعن طريق هذا النفي الجذري يتأسس المعنى وتنمو المعرفة الشعرية.

أما الماهية الثانية للإيقاع الشعري العربي فهي الماهية الأنطولوجية، وهي مشتقة من الماهية السابقة وتقوم عليها. وتكشف الدراسة أن الإيقاع مظهر من مظاهر كفاح الوعي الشعري العربي من أجل تأسيس ما يبقى ويدوم في فضاء الدهر الذي يفني كلّ شيء، وأهم ما حرص الإنسان العربي على إبقائه هو ذاته من خلال الفضاء الشعري. وهذا الفعل ذو وظيفة حضارية، فقد تحول الوعي إلى الوجود في فضاء لغوي أو شعري ذي بعد حضاري عميق، ذلك أن اللغة هي التي تجعل الإنسان إنساناً لأنها كلية، كلّ التحولات الحضارية تبدأ من الكلمة، وإن اللغة هي الرحم الحقيقية التي تولد منها روح الحضارة. وقد كان الفعل الشعري العربي ـ في ماهيته الإيقاعية ـ هو النمط الذي يتعين به الوعي الشعري في فضاء اللغة وجوداً فاعلاً للمعرفة والحضارة.

ولما كان الفعل الشعري، بوصفه التحقق الأنطولوجي لإيقاعية الوعي الشعري، وينطوي على تلك الفعالية الإيجابية في تطويع الوجود في الزمان الموضوعي وردّه إلى الذاتية، فإن ذلك يمنحه القدرة على الانتماء إلى زمان (الآن)، وهذا الانتماء يتضمن الماهية الأنطولوجية العامة لإيقاعية الوعي الشعري، فزمان الآن يحمل في ذاته تقمص الوعي للدهر كفعل ووجود مطلقين، والظاهرة الشعرية التي يتكثف فيها هذا الزمان ما هي إلا المرآة التي يرى فيها الوعي الشعري ذاته، وهو يؤسس المعنى بأن يعرض بعضه على بعض (إيقاعياً)، وحين يفعل ذلك فهو يشكِّل وجوده الآني (أو اللازماني) وعلمه لغوياً.

وتتظاهر هذه الماهية الأنطولوجية من خلال فكرة المرآة في **ثلاثة** أوجه: الوجه **الأول** هو أن الوعي الشعري العربي كان يحيا في مرحلة مرآة من نوع خاص (شعرية) ذات مظاهر عديدة متداخلة. وأول هذه المظاهر، أنه كان يتعرف على نفسه ويراها وكان عليه أولاً، أن يتعمق ظاهراتياً في وجوده للدهر وأن يتمثل ماهيته العميقة، بالنفاذ إلى ما هو جوهري من ماهية الإنسان وعالمه، والتماهي فيه ثمّ تحويله وتشكيله جمالياً، ليجد ذاتيته في هذا الفعل الشعري المنظم إيقاعياً.

الوجه **الثاني** هو ذلك الشكل الفريد لبناء الوزن الشعري، أو تكونه من وحدتين متناظرتين متقابلتين (الصدر والعجز)، فما يمتاز به الوعي الشعري من ذاتية داخلية عميقة، تتموضع في هذا التشكيل المرآتي لكي ترى نفسها وتجد أناها فيه. ولعل ما يؤكّد ذلك أن العرب سموا التشكيل المرآتي **بيتاً** وتأويل هذه التسمية يكشف عن أنها تنطوي على أبعاد تتصل بوجود العربي، فالبيت هو ما يبنيه الوعي الشعري ليجعله سكناً للوجود الإنساني.

الوجه **الثالث** لمرحلة المرآة التي كان يحياها الوعي الشعري العربي هو التذاوت الظاهراتي، فالتذاوت يبدأ أولاً بموضعة الماهيات القصدية للوعي الشعري، أو المعنى في هذا التشكيل المرآتي بِكُلّ ما ينطوي عليه. إن الشعر ينبثق من تشكيله الجمالي ويتوحد فيه، ومعنى هذه الوحدة أنه رؤية تدرك الملامح الجوهرية لعالمها الذاتي والموضوعي، وتفتح أمامه ممكنات تأسيسه للماهيات عن طريق اللغة. وهذه الوحدة تحقُّق عيني كلي لقصدية الوعي وموضعة لذاتيته التي تبث المعنى من داخلها ومن وعيها بذاتيتها، غير أن هذه الموضعة ما دامت لغوية، فإنها ذات وظيفة تذاوتية تواصلية بين الأنا والآخر وبين ذاتيتها. وهكذا يصبح متلقي الشعر فاعلاً له مثل مبدعه تماماً.

إن ذاتية الوعي الشعري هي في حدّ ذاتها صيرورة وانفتاح على الممكن المعرفي، غير أن هذه الصيرورة تنبثق من داخلها من عودة الوعي إلى أناه العميقة. وذلك هو جوهر تأويل إيقاعية الوعي الشعري العربي وقيمته الحضارية. إن الوعي الحضاري لا يوجد إلا بالعودة إلى ذاته وداخليته العميقة ثمّ انفتاحه على العالم بوصفه فعلاً ونظاماً للمعنى الجمالي. ومن هنا أصبح الكهف ـ الرحم علامة مميزة للوجود العربي ورمزاً للتجدد والولادة والتغير الحضاري العميق.

الفصل الثاني: التأويل الجمالي للنوع الشعري العربي

يختص هذا الفصل بتأويل **النوع** الشعري العربي بوصفه إطاراً كلياً لوجود الشعر وتحققه كظاهرة جمالية. وفي خطوة أولى يحاول البحث تفهم نظرية الأنواع الأدبية التقليدية والمشكلات التي أثارتها حول مفهوم الأدب عموماً، ثمّ انعكاساتها على

الأدب العربي والشعر الجاهلي منه بشكل خاص لتحديد خصائصه النوعية.

ويكشف الفصل عن أن نظرية الأنواع الأدبية وإن كانت ذات أبعاد فلسفية وثقافية، ظلت عبارة عن محاولة لتقنين الأدب وإخضاعه لمعايير ومواصفات تمييزية لا جدوى منها في فهمه وتقويمه، وإنها ليست سوى نظرية معيارية مجردة يفقدها التطبيق الفعلي كثيراً من مبررات وجودها، وإن معياريتها من الصرامة بحيث يستحيل الخضوع لها أو قبولها.

ومع ذلك فقد حاول بعض الباحثين من المستشرقين والعرب المحدثين إخضاع الشعر العربي لها على نحو إسقاطي دون وعي بالإشكالات الفلسفية لنظرية الأنواع المتأصلة في الخصوصية الثقافية للأدب الغربي، مما أدى إلى تشويه فهمنا للشعر العربي وإصدار أحكام جزافية عليه من قبيل أنه شعر غنائي فقير خاضع لتقاليد موروثة جامدة، يفتقر إلى الإبداع ويعكس ضيق أفق العربي وحسيته، وعجزه عن التركيب العقلي المعقد؛ ولهذا افتقرت القصيدة العربية إلى الوحدة العضوية والموضوعية . . الخ.

من هنا يعيد البحث استكشاف قضية النوع الشعري العربي في محاولة لتبيان قيمته الجمالية النوعية العليا منطلقاً من مفهوم الزمان الجمالي، الذي ينبثق من إيقاعية الوعي الشعري وتتشكل بفعله القصيدة وتنطوي عليه دائماً، ويتظاهر في إيقاع دلالي يضبط مسار التشكيل ويطوره إلى النهاية. ومفهوم الإيقاع الدلالي يعني انبثاق المعنى من إيقاعية الوعي الشعري التي يندمج فيها المضي بالحضور مع كلّ خطوة من خطوات التشكيل، فتكتسب الظاهرة الشعرية بذلك وجودها العيني أو شكلها الجمالي. وهذه الظاهرة تمثل ظهور الوعي الشعري لذاته بذاته من حيث كونه مصدر المعنى في الوقت نفسه، غير أنها باعتبارها وجوداً في العالم تمثل الوحدة الماهوية للشكل والمعنى في إطار الفعل الجمالي القصدي الذي يؤسس رؤيته حركيّاً عبر تشكيله للزمان الجمالي.

إن الإيقاع الدلالي وفقاً لهذا الفهم، يبدو ميزة نوعية خاصة بالقصيدة العربية. وتكشف التحليلات التي تناولت القصيدة العربية عن أهميته في فهم هذه القصيدة فهماً جديداً، متجاوزاً الحكم المسبق المكرر الذي أصدره الدارسون بخضوعها لتقاليد مستقرة، واحتوائها على عناصر تشكيلية تقليدية تتكرر في أغلب القصائد.

ومن الناحية التطبيقية، يكشف البحث عن نماذج عامة لتشكيلات الزمان الجمالي في عدد من القصائد الجاهلية، منها النموذج الجدلي الذي يمتاز بانبثاقه من الآن وينبع من جدل الوعي النثري والوعي الشعري وتضادّهما، وذلك ما يولد المعنى. إن وعي التشكيل يحيا تأزماً حاداً بين انتمائه إلى الآخر والتماهي فيه، وبين

انتمائه إلى ذاته وتوحده فيها ثمّ قطيعته مع الآخر. وهذا التأزم يباطن كلّ لحظة في القصيدة وهو الحافز إلى تشكيل المعنى. ولعل ذلك ما يجعل كثيراً من القصائد العربية بلا نهاية، فالتشكيل الجدلي للمعنى والقيمة فعل جمالي مفتوح على ممكناته وعالمه.

وفي نموذج ثانٍ لتشكيل الزمان الجمالي نجد أن العلاقة الجدلية بين الوعيين، الذاتي والجماعي، ليست علاقة تضاد بل تكامل وتداخل، وأن التأزم الذي ينطوي عليه وعي القصيدة يقوم على الانفصال المؤقت بينهما. أي أن الزمان الجمالي هنا دائري يبدأ من الآن الذي ينطوي على توتر الغياب والحضور ثمّ تداخلهما بحيث يصبح حضور الذات في وعي القصيدة غياباً وانفصالاً بفعل غياب الجماعة التي تفرض حضورها على هذا الوعي، ومن ثمّ تنغلق حركته أو تكتمل بتماهيه في الوعي الجماعي.

والواقع أن وعي القصيدة يتشكل منذ البداية على هذا الأساس لأنه مطمئن إلى انتمائه للذات الجماعية متجه إليه تشكيلياً وواقعياً.

وتمثل القصائد الرثائية نموذجاً خاصّاً في تشكيل زمانها الجمالي، ذلك أنها تقوم على فكرة انقطاع الممكنات بسبب حضور الموت في الآنية وانقطاعها عن الفعل الإيجابي. إن الإيقاع الدلالي للقصيدة الرثائية يقوم على تماهي الزمان الجمالي الذاتي في الزمان الخارجي الموضوعي، بمعنى أن الذات الشعرية تؤسس حضورها في الغياب والفناء في فضاء الدهر. لكن الميزة الخاصة بهذا التشكيل أنه يطلق الوجود الشعري من حدود هذا الفضاء حين يبني حركية الذات الشعرية وحضورها في الآن.

أما في النموذج الرابع فإن الزمان الجمالي يبدأ من تأزم الذات الشعرية وانفتاح حاضرها على المضي على نحو مطلق. وكرد فعل على هذا المضي تستجمع الذات الشعرية كلّ قدرتها على الفعل والتأثير لإعادة صياغة هذه الحركة بجعل الحضور ينفتح على المستقبل. غير أنه يعكس وعياً عميقاً بأن هذا الانفتاح سيستنفد ممكناته ولذلك يتحول الحضور إلى فعل كوني شامل لا يكون المستقبل فيه مرتبطاً بالذات نفسها.

إن الفرق الدقيق بين هذه النماذج الأربعة يتمثل في رؤية كلّ منها للزمان وتشكيله جماليّاً بوصفه مقوماً لإيقاعية الوعي الشعري على الصعيد العمودي؛ فالزمان في النموذج الأول منفتح تماماً على المستقبل ويحاول استحضاره في الآن باستمرار ليستوعبه وعي الشاعر في ذاتيته ويمنعه من التبدد في المضيّ. بكلمة أخرى؛ إن الزمان الجمالي لهذا النموذج تبئيري حضوري، أما النموذج الثاني فزمانه الجمالي دائري، ذلك أن الشاعر يبدأ من الحاضر ثمّ يعود إلى الماضي ويستحضره لكنه لا

يطلقه إلى المستقبل لأنه جعله يتماهى مع زمان الجماعة المتماهية أصلاً مع الدهر الدائري والمحققة لفاعليته واقعاً، وهو يشترك في هذا جزئياً مع النموذج الثالث، غير أن الفرق الأساس بينهما أن الثالث يقوم على تبئير الماضي في الحاضر بسبب انقطاع المستقبل عن التحقق لحضور الموت. ومعنى ذلك أن وعي الشاعر يحاول أن يؤسس زمانه الجمالي بما حقق من ممكنات ويضعه حضوراً مستمراً بإزاء حضور الموت العياني. ويبقى النموذج الأخير الذي يبدأ من الحاضر أيضاً، ويؤرخ للماضي مستحضراً إياه ليواجه به الانقطاع الممكن أو المتوقع لها، بأن يوسعها إلى مداها الأقصى، فيجعل المستقبل حلاً جذرياً شاملاً.

إن ما تكشف عنه هذه التحليلات أن كلّ قصيدة عربية ذات إيقاع دلالي خاص بها، الأمر الذي يعني خصوبة الوعي الشعري العربي، وهو يشكّل ذاته وإيقاعيته نوعياً. وتأتي هذه الخصوبة من الأبعاد الفلسفية التي يمكن من خلالها تأويل النوع الشعري العربي جمالياً، فالإيقاع الدلالي ينطوي على البعدين المعرفي والوجودي أيضاً.

والنتيجة النهائية التي نخرج بها من هذا أن النوع الشعري العربي ذو ماهية مستقلة عن الأنواع الشعرية والأدبية الغربية، تنبثق من الذاتية بِكُلّ ما تعنيه من أصالة وإبداعية وتطلع، وتتأسس فيها. إننا لا نجد في هذا النوع الشعري سلبية الأنا الغنائية في خضوعها للواقع، ولا جهل البطل الملحمي بما يجري حوله، ولا تلك الإرادة الضريرة التي تقود البطل الدرامي إلى مصيره، بل نجد وعياً متوقداً غايته الوحيدة أن يؤسس المعرفة والإنسان. والشاعر العربي يعيش توحده مع ذاتية وجوده ومن أجلها، مؤطرة بنشوة المعرفة والحياة، ويكشف عن أن وعيه الشعري اختار الجمال طريقاً وأسلوباً لإيجاد الحقيقة وتأسيسها في ذاتيته وبها.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية

استكمالاً لأوجه الجمال الشعري بذاته، يُعنى هذا الفصل بتأويل لغوية الوعي الشعري جمالياً من حيثُ إنَّ اللغة هي البعد الثالث للفضاء الجمالي ومقوم وجوده وفاعليته. وهذا يقتضي أن نبحث في الكيفية التي يؤسس بها الوعي الشعري ذاته في اللغة رؤية ومنهجاً ووظيفة.

ينطلق البحث في هذا المحور من فكرة أن اللغة هي مستقر الوجود الإنساني وأنها المجال الذي يبني الوعي ذاته فيه ويحقق وجوده للمعنى. ولهذا فإن اللغة والإبداع مترادفان من هذا المنظور.

وفي ما يخص الوعي الشعري، فإن شعريته تتأصل في لغويته التي تحكمها علاقات متداخلة يتأصل بعضها في بعض: القصدية، التذاوت، التعبير، الإبداع، والشعر هو المجال الأمثل لتحقيق هذه العلاقات مؤطرة بالجمال. وفي ضوء هذا نقترب من الفهم العربي الأصيل للجمال ممثلاً بمقولة **البيان**.

إن الشواهد تدلّ على أن العرب كانوا يرون أن الجمال الإنساني لغوي أو بياني. ومعنى ذلك أن جمال الإنسان يكمن في قدرته على الإبانة، أي التعبير عن ذاته المعرفية وتشكيلها إبداعياً.

ويكشف التحليل اللغوي لمقولة البيان عن أنها قاعدة إيبستمولوجية تنفتح في المنظور العربي الأصيل، على دلالات مشتركة مع مفاهيم المعنى والإبداع والتأويل والتفسير، مما يؤهلها لأن تكون مقولة الجمال الشعري العربي ومبدأه. لكن البيان في الأصل يعني الظهور والإظهار، وهو ما لا يحدث إلا بالعَنْي أي توجه الوعي الشعري نحو الأشياء والظواهر ليؤسس فيها المعنى والمعرفة البيانية التي لا بدّ أن تكون معرفة جمالية من حيث الماهية، ذلك أن أهم ما نستنتجه من هذه العلاقات المترابطة بين البيان والإبداع والمعنى والتأويل والتفسير، أنها ستعزز الطابع الجمالي للمعرفة البيانية لأن العني مقولة جمالية حصراً.

إن ما يفعله العني، من حيث الرؤية، هو البدء من الأشياء ذاتها لكي يبحث فيها عن المعنى ويؤسسه تعبيراً بيانياً، ومنطلقه إلى ذلك هو الإدراك الإستاطيقي، وهو ما كان القدماء يسمونه ببيان الاعتبار، أي إدراك ما للظواهر من صفات تكوّن ماهيتها، وتقويمها بذاتها. إن العني يعين الظاهرة على أن تُظهر ذاتها بذاتها وعلى أن تُظهر ما تنطوي عليه من معنى وقيمة وجمال.

وهنا تتضح ملامح بيانية الوعي الشعري العربي بوصفها رؤية، فبيان الاعتبار يتطلب رؤية تكون على استعداد للحوار مع الأشياء وإنطاقها، رؤية تفترض أن المعنى موجود وقابل للتجدد والظهور فور أن نلتفت إليه في الأشياء ونعنيه ونظهره، وهذه الرؤية هي التي يسمونها في علم الجمال بالموقف الإستاطيقي. هذه الرؤية ستتحقق منهجاً، فبيان الاعتبار هو عبور من الظاهر إلى الباطن ومن المعروف إلى المجهول فيبدأ من ما هو مدرك حسيّاً، فيحدد خصائصه الموضوعية ويتأملها متعمقاً في أوجهها الماهوية ثمّ يؤسس فيها المعنى استنباطاً، واستدلالاً بالشاهد على الغائب. وهذا كلّه يبين أن الجمال البياني في الفهم العربي نظام معرفي متماسك له رؤيته ومنهجه وأسلوبه في أداء وظيفته.

وفي ضوء هذا نقترب من الشعر الجاهلي لاستكشاف بيانيته لأنه المجال الرئيس

لتحقق هذا النظام المعرفي، لا سيما أنه العلم الذي لم يكن للعرب علم أصح منه، كما تقول العبارة المأثورة. ففي ضوء الذي بينته من ماهية البيان فإنه علم بذاته وبالمعنى نفسه الذي كان به الشعر علماً، إن علمية البيان هي نفسها علمية الشعر.

وتتضح وظيفة الوعي الشعري في تأسيس الجمال بيانياً من خلال آليتين، هما الإسناد والقياس اللتان تُشتقان من القصدية في سعيها لاستنباط المعنى من الظواهر. ومن الناحية التشكيلية تتحول هاتان الآليتان إلى الوصف والتشبيه. لكن مفهوم الوصف هنا ذو عمق فلسفي ظاهراتي، إذ إنَّه إدراك إستاطيقي للأشياء ولماهياتها وصفاتها، ثمّ تشكيل هذه الماهيات والصفات تشكيلاً جماليّاً يقوم على إسناد المعاني بعضها إلى بعض عن طريق تأويل الظواهر وتقصّي ماهياتها، ثمّ اشتقاق المعنى منها وبها استنباطا. والفكرة التي تؤطر ذلك كلّه هي فكرة العلاقة. إن المعاني تُستنبط من علاقات بين الدوال وتنمو حيث يتجه الوعي إلى تركيب العلاقات بين المدلولات أيضاً، وفي هذا السياق سيدخل التشبيه.

وهنا أيضاً وبعيداً عن سطحية الفهم البلاغي، يتضمن مفهوم التشبيه أبعاداً فلسفية، فهو منهج لتنمية المعرفة بالأشياء يقوم على الربط بين الجزئيات، ومنحها طابعاً كليّاً لأن التعليق المستمر يؤدي إلى الوصول إلى ما هو كلي من المعرفة متظاهراً في الجزئي من خلال القياس والتعليق.

ويكشف التحليل النظري عن أن التشبيه هو مبدأ بيانية العلم الشعري العربي وقاعدته الإيبستمولوجية. وذلك ما يمكّننا من القول إن الوعي البياني العربي تشبيهي. ذلك أنه أسلوب العرب الأساس الذي يقوّم معرفتهم الجمالية وينميها ويحققها في واقعهم، وهو طابع وعيهم بذاتهم وبعالمهم، وهو منطقهم في الاستدلال على الفرع المجهول البعيد الغائب، بالأصل والمعلوم والقريب والشاهد، قياساً وتمثيلاً وتشكيلاً جماليّاً.

ومن هذا المنظور يتتبع البحث بالتحليل والتأويل وجوه تشبيهية الوعي الشعري العربي وهي تؤسس الشعر بوصفه علماً وتطوره، وتضبط منهجيته في الاستنباط والتشكيل وتنمية المعرفة الجمالية، مستنتجاً مقوماتها وأولها الإحساس الأصيل والعميق بما تمتاز به الظواهر من صفات ماهوية دقيقة، وذلك سيؤدي ضرورة إلى الربط بينها، ذلك أن تقصي الماهيات لا يعني التمييز حسب، بل التعليق أيضاً، وهذا هو المقوم الثاني للعلم الشعري وهو يؤسس الحقيقة الجمالية استنباطاً وقياساً، فهو يقيس الظاهرة على غيرها فيربطها معها ويخيّل إحداها في الأخرى، وبذلك يستنبط شعرية وجودهما حين يدخلهما في نسق منتظم بدقة

وإحكام نابع من شمولية الوعي نفسه. والمقوم الثالث هو الأسطقة، أي منح الأشياء والظواهر ماهية جمالية، ثمّ يأتي التشكيل الوصفي الذي يتحقق بتوظيف الإحساس والتعليق والأسطقة فنيّاً، فمهمة العلم الشعري لا تكتمل إلا بإحضار الظاهرة وجودياً، أعني أنه لا يقدم لنا ما هو مرئي بل يجعله مرئيّاً، أي دالاً ومدلولاً في آن معاً. وليس هذا المرئي سوى المعنى الخفي الذي يسعى العلم الشعري إلى جعله قابلاً للإدراك والفهم والتأثير من خلال تشكيله وتجسيده فعلاً. وأخيراً يأتي الإبداع الذي يؤطر المقومات السابقة، لتصبح تشبيهية الوعي الشعري العربي أساساً لإقامة الشعر بوصفه علماً عربيّاً جماليّاً خالصاً.

ويخلص البحث من تحليل نماذج متنوعة من الشعر العربي، إلى أن التشبيهية كانت نظاماً معرفيّاً يقوم على رؤية لها منطقها في الاستدلال، وقد تأسس هذا النظام في فكرة البيان وما يتعلق بها من عمليات العني والتأويل والتفسير والاعتبار، وكان عماده المنهجي هو القياس، وكانت نشأة هذا النظام نتيجة حافز داخلي يضرب عميقاً في الكيان الثقافي للعربي ويتأصل في رؤيته للعالم الذي يحيا فيه وحاجته إلى أن ينجز ذاته ويحققها معرفيّاً. لذلك استطاع الوعي الشعري العربي أن ينتج هذا النظام المعرفي، أصيلاً مستقلاً.

القسم الثاني: جماليات الوجود الشعري

يتناول القسم الثاني، بالتحليل والدراسة، الوجه الثاني من الجمال الشعري العربي وهو كونه **وجوداً لذاته** والمقصود بذلك أنه ما دام الوعي مبدأ المعرفة، وما دام الجمال معرفة، وما دامت العلاقة بينه وبين مبدأه الضروري تقوم على أن كلاً منهما يؤطر الآخر ويباطنه في آن معاً، فإن ذلك سيؤدي إلى أن يكون الجمال وعياً والوعي جمالاً.

وعليه فإن الوعي لا يقصد الأشياء والظواهر ليعرفها حسب، بل ليعرف ذاته ويوجدها فيها أيضاً، ومن هنا كان الوعي، وتبعاً لذلك الجمال، وجوداً ـ لذاته، وتأويل هذا الوجه من الجمال الشعري سيعتمد على الثلاثية نفسها التي تؤلف جوانب الوجود والفعل بالنسبة إلى الوعي الشعري العربي، مع التنبيه إلى أن هذه الأطراف الثلاثة ليست مستقلة عن بعضها أبداً، إذ يمكن للذات العارفة أن تكون موضوعاً للمعرفة وتكون المعرفة نفسها، وذلك ما يصح على الطرفين الآخرين. وهذا سيؤدي إلى أن التأويل سيكون مؤطراً وموجهاً بمبحث القيمة وفلسفتها من حيثُ إنَّ الجمال في النهاية ما هو إلا مفهوم قيمي ومن ثَمَّ، فإن الوعي إذ يشكّل هذه الجوانب إنما يقيم تشكيله على التقويم الذي يمارسه عليها.

إن الغاية الأساس من هذا الربط بين الجمال الشعري لذاته ومبحث القيم هي الكشف عن الإنسان العربي الجمالي بوصفه مبدأ كلّ قيمة ومنتهاها، ومن خلال ذلك تتوضح الملامح العامة للأناسة (الأنثروبولوجيا) الفلسفية التي أسّسها الوعي الشعري العربي.

ومن هنا كان الجمال الشعري لذاته ذا ثلاثة وجوه: الإنسان والعالم والقيمة، تتكامل في ما بينها لتكشف عن الإنسان العربي كما شكّله الوعي الشعري الجاهلي، وجوداً في العالم.

الفصل الرابع: التأسيس الجمالي للذات الشعرية

في هذا الفصل تناول البحث مفهوم الذات الشعرية وتشكيلاتها الشعرية المتنوعة، وأولها البدن، بوصفه **آنية** الوعي، أي تحققه عيانياً في العالم، ولذلك فهو أهم تظاهرات الذات الإنسانية وأكثرها أصالة. غير أن أهم ما يلفت الانتباه بهذا الصدد أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً خاصّاً بالبدن من حيث هو آنية معنى وتعبير وخطاب مؤسَّس في العالم. وقد تحقق هذا الاهتمام في أوجه تشكيلية مختلفة باختلاف الرؤى والمواقف الغنية بدلالاتها التعبيرية، وكان هذا التحقق ينطوي على ما هو إمكاني من الآنيّة ممثلاً في ما يتأسس من معنى في البدن.

إن الوعي الشعري العربي لم يكن يشكّل الآنيّة البدنية إلا من حيث هي دالة على المعنى، وقد كان هذا التشكيل يستند إلى منطق الشعر ورؤيته التي تتجاوز ما هو واقعي نثري من رؤية البدن الإنساني مستبدلاً مقاييس الجمال النثرية الخاصة به في إعادة بنائه من جديد. ولذلك فإن الملاحظ أن كلّ مظاهر الجمال البدني في البيئة العربية الواقعية كالبدانة والامتلاء والطول والضخامة، تصبح نقائص مرفوضة لما أكسبها إياه الوعي الشعري من معان سلبية على عكس المظاهر المضادة من القصر والنحافة والهزال التي أصبحت مظاهر لتجسُّد المعنى الجمالي عياناً.

إن الشعراء لم يكونوا يشكلون ذواتهم الخاصة جمالياً إلا بما يعده الوعي الواقعي النثري قبحاً. وهي طريقتهم في توكيد أن جمال البدن أو الآنية الذاتية يتمثل في الفعل الإيجابي والقيمة المعنوية وليس في تحققها المادي الخارجي.

وتأويل ذلك يعود إلى سببين؛ **الأول** هو ذلك الوعي العميق بالفناء والعدمية في عالم الدهر الجاهلي الذي يفني كل مظاهر الحياة المادية بما فيها بدن الإنسان. ولمواجهة هذا المصير يؤكّد الشاعر العربي تأسيس ذاته الجمالية قيمة ومعنى لأنهما يبقيان ويدومان. بكلمة أخرى إن الشاعر يحاول بذلك أن يؤسس ما يبقى من ذاته وآنيته

وهو المعنى، ولذلك نجده يدخل بدنه في علاقة عكسية مع المعنى تشكيلياً. فكلما زاد البدن ضآلة وهزالاً واندثاراً، زاد المعنى الجمالي المؤسس فيه. أما السبب **الثاني** فهو أن الشاعر العربي يؤسس بدنه خطاباً للآخرين، أي يجعله أداة للتذاوت معهم. وكلما ازداد انفتاح ذاته على الآخرين تعالى على كينونته المادية الضيقة.

وامتداداً لهذه الرؤية، يشكّل الوعي الشعري بدن الآخر، فهو يؤكّد على قيمته المعنوية وعلى جماله الماهوي، وليس على جماله المادي الخارجي، ولكنه حين يفعل ذلك فإنه يجعل الجمال المعنوي يتظاهر مادياً في البدن نفسه.

غير أن ثمة اختلافاً جوهريّاً بين تشكيل الوعي الشعري لآنيته الذاتية وآنية الآخر، ذلك إننا نجد الشعراء يمدحون الآخر بضخامة البدن والعظم والطول، والسبب في ذلك كما تكشف الشواهد أن الآخر يمثل معبراً لتعالي الذات ووجودها للمعنى والقيمة، ومن ثمّ فإن الشاعر كان يسبغ على الآخر هذه الصفات مؤكّداً على مضامينها الإيجابية. إن ضخامة بدن الآخر تعني ضخامة معناه، أو تجسيداً لعظمة قيمته ووجوده الإمكاني.

وفي هذا السياق يأتي تشكيل الوعي الشعري العربي لبدن المرأة. لكن من الضروري التنبيه إلى أن الباحثين من العرب والمستشرقين فسروا الاهتمام التفصيلي ببدن المرأة بحسية العربي وشبقيته وماديته وضيق أفقه، وهو تفسير إسقاطي يعكس قصوراً عميقاً في فهم ماهية الشعر العربي ووظيفته، وخاصة في ضوء فكرة **الغزل** بِكُلّ ما تنطوي عليه من سطحية تجعل من الشعر وسيلة مبتذلة للتودد إلى المرأة. هنا أُريد أن أؤكد أن الشعر العربي الجاهلي ليس فيه غزل بهذا المعنى المبتذل، وكل ما نجده فيه هو **النسيب** الذي يعني استحضار المرأة من المضيّ، والدلالة العميقة لهذا الاستحضار مواجهة الزوال والانقضاء والفقدان. وحتى ما يرد في هذا الشعر من **سرد** لمغامرات جنسية كالذي نجده عند امرئ القيس مثلاً، يأتي دائماً في سياق حضور الموت والاندثار في وعي الشاعر العربي، كأنه بذلك يستحضر مطلق الخصوبة والرواء والتوحد مع المرأة ليواجه به موته واندثار ذاته. لكن الطريقة التقليدية في فهم الشعر العربي أغفلت أو لم تتنبه أصلاً إلى هذا البعد الرؤيوي الحاسم في الفهم.

وفي سياق هذه الرؤية يأتي تشكيل بدن المرأة، وهو تشكيل جمالي محض، لا يمكن تفسيره بحسية العربي وشبقه، بل هو يستند إلى التخييل ويهدف إلى تأسيس المعنى الكلي للوجود في هذا البدن. ولهذا نجد الشعراء يستحضرون عناصر طبيعية متنوعة لبناء بدن المرأة تشكيلياً. وأهم ما في هذه العناصر أنها قد تم تجريدها من حسيتها وماديتها لتؤكد معنى المقدس المطلق وتؤسسه في المرأة.

وإذا لم يكن ثمة مجال لإنكار أن الشعر الجاهلي ينطوي على اهتمام ببدن المرأة من حيث هو موضوع جنسي، فعلينا أن نعيد تفهم هذا بتلك الرغبة الإنسانية العميقة في التوحد في الجمال الكلي المطلق ممثّلاً بالمرأة، وهو أمر نجده يحظى بتكريم الشعراء الجاهليين بعامة، ولم يجرؤ أحد من الشعراء على ابتذاله إلا بعد الإسلام. وهذه مفارقة غاية في الغرابة.

ومما يتصل بالتشكيل الجمالي للبدن، حضور اللون فيه، ومعروف أن الباحثين اهتموا بالألوان في الشعر العربي، لكن أغلب النتائج كانت قاصرة وإسقاطية. ومع أن البحث اقتصر على لون واحد هو البياض، بسبب سعة الموضوع وضيق المجال، إلا أن النتائج جاءت لتكشف عن أبعاد غاية في العمق والخصوبة في التشكيل الجمالي للبياض، إذ تبين أنه لون الكرم والقيمة الإنسانية المتعالية، بل أنّه يتجاوز ذلك ليتضمن معنى المقدس المطلق، بخاصة في التشكيل الجمالي للمرأة.

وتأكيداً على هذا المعنى، نجد الشاعر العربي ينزع إلى تشكيل الذات الشعرية جماليّاً من خلال مفهوم الجلال. وهنا نلمس تداخلاً على صعيد الممارسة الجمالية العربية، بين مفهومي الجمال والجلال، اللذين طالما اعتاد الفلاسفة على الفصل بينهما باعتبارهما مختلفين. ويتظاهر مفهوم الجلال في تشكيل الذات الشعرية بمظاهر متنوعة غايتها تأسيس اللانهائية في الوجود والفعل والقيمة، وتوكيد سمو الإنسان ودوامه على الرغم من كلّ مظاهر الفناء والموت في فضاء الدهر.

ومن هذا المنطلق، يهتم الشاعر العربي بتشكيل الموت تشكيلاً جماليّاً أيضاً، فنجده يستحضر موته الفعلي مسبقاً، ليواجهه في عمق وجوده، مثبتاً إنسانية ذاته ووجودها للحياة وللقيمة. وهنا نعثر على واحدة من أهم صفات الإنسان الجمالي العربي الذي أسسه الوعي الشعري، وأعني بذلك اعتزازه بذاتيته حدّ أن يتقبل موتها ولا يتخلى عن قيمتها المطلقة في وجوده. الأمر الذي جعل الموت جميلاً في ذاته حين يكون معبراً للتعالي، ولإنجاز الذات الشعرية في العالم قيمةً لِكُلّ القيم.

الفصل الخامس: التأسيس الجمالي للعالم الشعري

يتناول هذا الفصل بالتحليل والتأويل الطرق أو الوجوه المتنوعة التي يشكل بها الوعي الشعري العربي العالم. وعندما نذكر كلمة عالم هنا، فالمقصود منها هو نظام المعنى والمعرفة لا سيما أن الكلمة عربياً مشتقة من الجذر ع ل م. ودلالة ذلك أن العالم سيكون نظام الإظهار والظهور المعرفي الذي يوجد الإنسان، ويوجده الإنسان. وبناء على هذا الفهم، فإن العالم الشعري الذي قمت بتأويله هنا هو نظام المعنى الذي يؤسسه الوعي الشعري ويتأسس فيه مركزاً على الكشف عن الكيفية التي (يحدث) بها

هذا العالم حدوثاً جمالياً في الوعي وتتكشف أوجهه ومظاهره بما هو إطار لوجود الذات الشعرية، وامتداد ثان للجمال الشعري من حيث كونه وجوداً لذاته.

ولأن الطبيعة هي المجال الأولي لتحقق العالم بوصفه نظاماً للمعنى، فقد كشف البحث عن وجوه متنوعة لفاعلية الوعي الشعري في تشكيل العالم الإنساني جمالياً وتأسيسه، ولعل أول هذه الوجوه وأهمها أنه كان معنياً بالتغلب على الطبيعة وتأسيس العالم فيها. ولو أردنا اختزال هذا الفعل لأمكن القول إنه مبني على صراع مستميت بين عالمين وفضائين، هما عالم الإنسان وعالم الصحراء. والصحراء ليست فضاء مكانياً متسعاً فقط، بل هي عالم دال على القبح والفراغ والمجهولية، وعلى النظام الذي يحكمها وهو الدهر الذي يحد من وجود الإنسان ويقمعه ويستنفد مقوماته. وهنا يأتي دور الوعي الشعري إذ يتأسس العالم في الطبيعة على أساس من علاقة ضدية مع فضاء الدهر هذا، ليقهره بالعلامة الدالة على الإنسان، وعالمه الضد الذي يتشكل جمالياً بالذاتية الواعية المسؤولة، وهو عالم المعنى الذي يقوض ماهية عالم الصحراء من الداخل، إذ يتضمن قصد السبيل والهداية والنجاة والنور والمعرفة التي تتأطر بجمال الوجود الإنساني وتنبثق منه.

من جهة أخرى، يكشف البحث عن أن الوعي الشعري العربي عادة ما يبدأ تأسيس العالم الإنساني من الخراب، أو من الأطلال. والبحث يعيد استكشاف ظاهرة الطلل في القصيدة العربية من منظور جمالي يتضمن بعدين: البعد الوجودي والبعد المعرفي. إن الطلل يمثل اندثاراً للعلامة أو لما هو إنساني في عالم الدهر. إن الدهر إذ يؤسس الطلل يستعيد ما أخذه الإنسان منه ويرده إلى عالم الطبيعة، فيجعله بذلك علامة على الانفصال والاندثار. ورد الفعل على ذلك هو الرحلة، التي يمكن أن تعد ترميزاً للوعي الشعري وهو يحاول أن يستكشف ممكنات وجوده من جديد. إن الرحلة تعني أن تأسيس العالم الشعري يكمن في اختراق هذا الحد الفاصل بين الذات ووجودها بالمعرفة.

والمسألة الأساسية التي يثيرها الطلل تشكيلياً هي العلاقة بين البنيتين التكوينيتين اللتين تُشتقان من الوعي بالطلل بوصفه بؤرة يتكثف فيها عالم الدهر وعالم الإنسان، فهناك حضور وغياب لكليهما يتناوبان على مستوى البنية المعبر عنها تشكيلياً. فعلى الصعيد الأول نرى الطلل فضاءً لعالم الدهر ولزمانيته المتراجعة دوماً إلى الفناء والزوال هادمة العالم الإنساني من حيث هو قيمة بذاتها. وعلى الصعيد الثاني يتحول الطلل إلى مفتاح لفضاء العالم الشعري ولآنية الوعي التي تمتد إلى الماضي والمستقبل معاً متجاوزة حضور العالم الدهري ومؤسِّسةً ذاتها في الآن بوصفه نزوعاً إلى الممكن الجمالي. أي أن العالم الشعري الذي يشتقه الوعي من

الجمال ديمومة صائرة وسعي إلى القيمة من حيث هي وجود جمالي لذاته.

غير أن الأكثر أهمية من ذلك هو الغاية التي يتحرك باتجاهها الوعي الشعري، فليس إثبات الوجود الإنساني وتأسيس العالم الشعري في الطبيعة سوى وسيلة، والغاية هي توفير مقومات الوجود للإنسان ـ الآخر، ولذلك يبين الشعراء عادة، أن اختراقهم للصحراء المقفرة كان من أجل الآخرين. إن العالم الشعري الجمالي يتأسس في الوعي وبه من أجل الإنسان ليحميه من توسع العالم الطبيعي. وهذه فكرة جوهرية تتأصل في بنية الوعي الشعري العربي وتتظاهر في كلّ أوجه المعرفة الشعرية والجمالية. إنّها **الآخرية** التي تعني انفتاح الفردية وإنقاذها من عزلتها الضيقة، ولعل الوعي الشعري العربي لم يفهم الأمر إلا على هذا النحو، فكلما تعمق في ذاتيته وجد الآخر والخلاص خلاصهما معاً. وهذا طريق تعاليهما الوحيد.

ومن هذا المنظور، يمكن استكشاف كثير من الممارسات والظواهر التي يتضمنها المنجز الشعري الجاهلي وتأويلها من جديد، مثل الظعائن التي تتشكل راحلة في مواكب احتفالية نحو الماء، وارتقاء المراقب العالية للاستطلاع واستكشاف الممكنات، وإيقاد النيران للضيوف إنقاذاً للآخر من التيه، واختراق الأماكن المجهولة بالناقة والحصان اللذين عادة ما يتشكلان جماليّاً من الحجر. هذه الظواهر تكشف بوضوح لا مزيد عليه أن هناك إصراراً على مواجهة الطبيعة واختراق حدودها القامعة، وعلى تهيئتها لتكون أرضية خصبة يُبنى فيها العالم الشعري، عالم الإنسان الجمالي العربي من حيث هو قيمة عليا وهدف لذاته.

الوجه الثاني لفاعلية الوعي الشعري يتمثل في تأسيس العالم جماليّاً بالطبيعة، وذلك بإعادة تأويل الطبيعي واستكشاف ممكناته ليكون معبراً إلى المعنى وإلى الجمال. والواقع أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً فريداً ومتعمقاً في ماهيات الأشياء والموجودات الطبيعية لينقلها إلى حيث تعيش وجودها ـ أو وجوده الذاتي الجمالي ـ وشعريتها. وبالنظر إلى كثرة هذه الموجودات الطبيعية فقد اخترت عينات، منها: الثور الوحشي والحمار الوحشي والظليم، التي تتشكل في القصائد اشتقاقاً من الذات الشعرية عبر الناقة. إن الوجود الجمالي لهذه الحيوانات، محكوم بالعلاقات نفسها التي تحكم وجود الذات الشعرية بوصفها إنساناً جماليّاً. ومن هنا، تصبح بديلاً موضوعيّاً لذات الشاعر التي عليها أن تواجه عالم الدهر بعالمها الإنساني البريء، وهو عالم مرفوض في فضاء الدهر الذي يحاصر هذه الموجودات ويطردها إلى الصحراء المقفرة. وما يريد أن يقوله الوعي الشعري من ذلك أن هناك رؤية للعالم تسيء فهم إنسانية الإنسان في علاقاته الاجتماعية، أو أنها لم تعد ترى الأولي فيها، لذا فإنها تحاول القضاء على هذه الموجودات وعلى ما اشتُق منها،

أعني الذات الشعرية من حيث هي إعادة تأويل وبناء للعالم البديل.

وثمة مسألة غاية في الأهمية تتصل بالتأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة، وهي أن الوعي لا يركز رؤيته التشكيلية على البؤرة وحدها، وإنما يوزعها على الجزئيات المحيطة بها، فيتنبه إلى النباتات والمياه والمطر والريح وطبيعة الأرض والشمس والليل والحركة وغير ذلك، الأمر الذي يشير إلى أنه يهيئ الخلفية ويُعنى بها عناية تامة لأنها تمنح البؤرة وجوداً عينياً متكاملاً، فضلاً عن اشتراكها في تأديته للمعنى تأويلياً، بحيث تبدو نوعاً من الصورة الهولوغرافية التي تتظاهر في كل جزء من أجزائها رؤية الوعي ومنهجيته في التشكيل.

وينطوي تشكيل العالم الشعري بالطبيعة على بعد فلسفي عميق يتمثل أولاً في ذلك التشابه الذي نجده عند الشعراء في تشكيل موضوعات محددة بعينها، مما نجده من عناصر تشكيلية مشتركة عند كثير من الشعراء الجاهليين. لكننا نخطئ حين نتصور ذلك تكراراً وخضوعاً للتقاليد الفنية. إن ثمة تفصيلات تحتفظ بأهميتها التشكيلية تضاف إلى العناصر الأساسية فتعيد تأويلها، وليست هذه الإضافات اعتباطية لأنها تنبثق من رؤية القصيدة ككل وتعبر عنها. ومع ذلك فإن هذه العناصر التشكيلية الأساسية تكتسب أهميتها وفاعليتها من أنها تجسد الحاجة الجمالية العربية بخصوصيتها وفرادتها وأصالتها، فما كان بإمكان الشاعر العربي أن يؤسس عالماً شعرياً عربياً، إلا بمكونات وعناصر عالمه الواقعي البيئي ـ ثقافة وطبيعة ـ وتنويع زوايا رؤيته إليها.

هذا فضلاً عن أن الوعي الشعري يؤكّد على تعالق وجوده الذاتي وجمالية الطبيعي والقيمة الأخلاقية، فكلها تنبثق من موقف واحد وأصيل يجعل الطبيعة معبراً للذاتية وللقيم. فكأن تأويل الوعي للطبيعي وتأسيس العالم به نوع من التربية له، وتلك فكرة تتصل بالدور الحضاري للشعر العربي. ومن هنا كان العالم العربي يبدو مأساوياً، يقوم على الصراع غير المتكافئ بين الجمال والقبح، فالوعي الشعري يشكّل الطبيعة وموجوداتها بوصفها امتداداً له، مؤكّداً اندثارها وتبددها في دوامة الفناء التي ستدركه. لكن ذلك لا يعني الاستسلام له وإنما قبوله والتعايش معه والتعمق فيه لكي يكون البدء الحقيقي لوجود المعنى والقيمة. إن الوعي الشعري يتبصر في الفوضى المدمرة ليستنبط قانونها ويكشف عن جوهرها وحقيقتها المأساوية الممضة في ألمها وقسوتها. ولقد مرت بنا مظاهر كثيرة من ذلك، ولكن المثير أن الوعي يكشف عن أن الإنسان نفسه مشارك في هذا الدمار الذي يصيب الطبيعي.

إن كلّ هذه العلاقات التي يقيمها الوعي الشعري بين الإنسان والطبيعة والقبح والجمال في إطار مأساوية الوجود في العالم غايتها واحدة، هي تنقية الإنسان الجمالي

وإظهاره بوصفه ظهوراً للمعنى وللقيمة، وقد اتبع من أجل ذلك طريق التعمق في هذا الألم وسلط عليه نوراً كاشفاً وقوياً يوضح قسوة العالم في مقابل الرقة والبراءة الفطرية التي تنطوي عليها الذاتية. فهو حين يرى القبح مطلقاً مَهُولاً يترك له العنان في إثبات وجوده وتسلطه على إنسانية الإنسان، لكنه في الأقل، يبدي من خلال الكشف عنه احتجاجاً ضمنياً على سطوته الغاشمة، وذلك ما يجسده النواح المرّ الذي يشيع في الشعر العربي على اندثار الحياة والجمال وتراجعهما أمام الطوفان المدمر الذي يبدد كلّ شيء. إن الشاعر العربي يبكي الطلل والظعائن والموتى وهو في الحقيقة يبكي ذاته ووجوده، ويبكي الجمال الذي يتبدد من عالمه. إلا أنه بذلك يحاول استبقاءه أو التشبث به ولو على مستوى وعيه، أي أنه يخفي الإنسان الجمالي الذي يسعى إليه في داخليته العميقة ويترك للقبح ما هو خارجي ليكون مجالاً لسطوته المدمرة.

ومن هنا كان الوعي الشعري يبدي نوعاً من الالتذاذ بالمأساة. لكن ليس المقصود باللذة هنا حسيتها بل كونها تجربة إستاطيقية تحاول أن تدرك كلّ شيء في ذاته ولذاته. وهذا يعني أن مأساوية الوجود في العالم يمكن أن تكون موضوعاً لهذه التجربة وأن يكون لها جمالها الخاص الذي يتصل بطاقة الوعي الشعري على الإبداع والتشكيل وتأسيس المعنى، لأن رؤيته لذاته ولعالمه بنيت على فكرة الزوال والفناء.

لقد أراد أن يوضح ما ينطوي عليه الوجود في فضاء الدهر من ألم ومعاناة وأن يتعمق فيه أكثر فأكثر ليظهره ولكي يتطهر منه أخيراً. ذلك أسلوبه في المواجهة والبناء.

إن التأويلات المتعمقة للنماذج الشعرية تكشف عن أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً استثنائياً بجمال القبح، أو بالبحث الضاري عن الجمال في عمق القبح، ذلك أن المأساوي تشكيل جمالي، بمعنى أن الجمال يوجد فيه بدءاً من حيث هو تشكيل فني بذاته ولذاته. والوعي الشعري يبرهن على فاعليته في الكشف عن المعنى العميق للوجود الإنساني وإرسائه في العالم عبر هذا التشكيل. وإذاً، فإن المأساوي ـ من حيث هو كذلك ـ ممتع أو جميل بذاته. وينبني على هذا أن التشكيل سيصبح خطاباً، ومن ثمّ، فإنه سيجسد تجربة المعنى المأساوي وينقلها إلى متلقيها، والمتعة الجمالية، التي يوفرها هذا التجسيد تتأتى من تكشّف جوهر العالم أمام الوعي وتكشّف المعنى في التجربة المأساوية.

غير أن لجمال القبح بعداً أعمق من هذا، وذلك ما يتصل برؤية الوعي الشعري للعلاقة المعقدة بين الجمال والقبح، فعلى المستوى العميق من هذا التعقيد ينتفي التضاد بينهما، بحيث يصبح أحدهما مقوّماً لوجود الآخر. وهذا يؤدي إلى أن يكون القبح مباطناً للجمال، وبالعكس. ولقد لمسنا ذلك في موقف الوعي الشعري

المتناقض ـ أو هكذا يبدو ظاهرياً ـ من الطبيعة؛ إنّه يسعى إلى هدمها ويبنيها بها في الوقت نفسه، يبدأ من الخراب وينتهي به، فهي دائرة لا تبدأ من نقطة معينة لأنها حركة لا نهائية. وذلك ما يجعل للقبيح قيمة مساوية للجميل. إن النتيجة النهائية لذلك كلّه أن يعرف الوعي ذاته في عمق الوجود حيث تنتفي الأضداد، ولا يبقى شيء سوى الوجود نفسه في مواجهة المعنى المأساوي. ولذلك فإن الوعي الشعري يبدو أحياناً وكأنه يريد الحفاظ على القبح وإدامته لكي يكون للجمال معنى ما. والمهم في ذلك هي الأولية التي ينطوي عليها كلّ منهما وبالدرجة نفسها. من هنا نرى بعض الشعراء الجاهليين يتعاطف مع أكثر موجودات الطبيعة بشاعة وقبحاً ويحاول أن يديم وجودها.

إن هذا التعاطف مع القبح يسبغ على ذاتية الوعي جمالاً مستمدّاً من مأساوية الوجود في العالم ويعززها، ولا شكّ في أنه نوع من المواجهة للقبح الكلي ـ الدهر ـ بما هو قبيح من الموجودات في فضائه. كأن الوعي الشعري يضع أمام الدهر مرآة يرى نفسه فيها، ليقهره بوصفه نظاماً قسرياً للحياة الإنسانية (الواقعية) وللا معنى الذي يستنزف تفتح الوجود على إمكاناته.

ومما يتصل بهذا أن الشاعر العربي كان يبدي اهتماماً عميقاً بالألم من حيث هو تجربة جمالية ينبغي إظهارها وتوضيحها والتعمق في ماهيتها أكثر فأكثر، تماماً مثلما يحدث أي موضوع آخر يحاول الوعي أن يستوعب ماهيته الجمالية ويكشف عنها. ومن ثمّ، فإن هذا الحدوث يجعل الألم يمارس أقصى فاعلية لوجوده وينفتح على ممكناته في تدمير الآنية شيئاً فشيئاً. وفي ذلك يكمن المعنى الحقيقي للألم، إذ إن تعميقه وتوضيحه ينطوي على قيمة ووظيفة، وإن الوعي يعود للانفتاح على الطابع المأساوي لعالمه من خلال ذلك.

والنتيجة التي نخلص إليها من ذلك ومما سبقه، أن مأساوية العالم الشعري العربي ذات أبعاد متعددة تتأصل في الماهية العميقة للجمال الشعري الذي يرى الوعي ذاته فيه ويوجد لها وللمعنى. ولعل الدرس العظيم الذي يقدمه لنا الشاعر العربي من خلال المأساوية المرة التي يحياها، هو أن المعنى يوجد في التجربة نفسها بِكُلّ قسوتها ومرارتها، وليس خارجها. وهذا يعني أن الخلاص من مأساوية العالم يكمن في معرفة ماهيته الحقيقية، والتعمق فيه إلى درجة أن الوعي لا يجد في الألم والقبح إلا ذاته النقية الخالصة وجمالها الوجودي الحي. ومع ذلك فإن الوعي الشعري لم يكن يريد الخلاص من مأساوية عالمه، لأن الجمال ـ هكذا يراه ـ يوجد في عمق المأساة ولا سبيل إليه إلا هذا.

وتواصلاً مع هذه الرؤية الجمالية للقبح والمأساة، يتنبه البحث إلى موضوع آخر يمثل ركناً مهماً من العالم العربي وهو الحرب، غير أنه يؤكّد على ماهيتها الجمالية والشعرية، لا الواقعية. وأول مظاهرها من حيث هي تشكيل جمالي أنها تجسيد للقبح والبشاعة التي يفرضها الوجود في فضاء الدهر. وقد كان على الوعي الشعري بدءاً أن يسلط عليها نور المعرفة الجمالية ويكشف للناس عن جوهرها وصورتها الحقيقية. ومن هنا كان الشعراء يوفرون لتشكيلاتهم كلّ ما من شأنه أن يزيد من عمق الشعور ببشاعة الحرب وقبحها ويكشف عنها.

لكن الذي يؤسسه هذا التشكيل الجمالي للقبح المطلق المتمثل في الحرب هو إدانته والاحتجاج عليه، فالكشف عن حقيقة الحرب وبشاعتها ينطوي على رفض ضمني لها لأنها تستنزف إنسانية الإنسان وتستهلكها وتقضي على ماهيتها الجمالية من حيث هي قيمة عليا. إن الحرب تصطفي خيرة الناس (الأبطال) لتقذف بهم في دوامة الفناء قبل أن يتمكنوا من تأسيس الإمكاني من وجودهم المتفوق للمعنى. وإذاً فإن إدانة الحرب والاحتجاج عليها ينطوي أيضاً على إحساس حاد وعميق بالخسارة الفادحة التي يلحقها القبح بما يمكن أن يكون جمالياً في الإنسان.

لقد كانت الحرب قدر الإنسان، فهي مقوّم للوجود في فضاء الدهر وتجسّد له في الواقع، وكان على الوعي الشعري أن يبحث عن خلاصه بالمعرفة وأن يتعلم كيفية استنباط المعنى الحقيقي لوجوده الذاتي وتأصيله في هذا اللامعنى الذي تمثله الحرب، فكان أول ما بدأ به هو مواجهة هذا القدر. ولأن الحرب تحقُّقٌ للدهر نفسه، فإن مواجهتها مواجهة له ومحاولة لإثبات وجود الذاتية وتوكيده بإزاء هذا الطوفان الهائل من القبح والفناء.

لقد كان الوعي الشعري يحاول إثبات هذه الحقيقة الجوهرية دائماً: إن مواجهة الدهر هي أول معنى وقيمة على الرغم من سطوته المدمرة وقوته المطلقة.

وبهذا نفهم هذه الحماسة الفائرة في الشعر العربي فهماً أقرب إلى الحقيقة، إذ هي عبارة عن غلاف خارجي يزداد توهجاً كلّما ازداد الشعور بمأساوية الوجود في العالم عمقاً وحدّة. إنّها ليست سوى محاولة يائسة متشبثة لتوكيد الذاتية الجمالية وإدامتها وتنميتها في فضاء القبح. وهذا هو الإطار العام الذي يتحرك فيه الوعي الشعري في تشكيله للحرب الشعرية والغاية تحويلها إلى تجربة ضرورية لبناء الإنسان والمعنى.

وأول المظاهر التي تتحقق بها هذه الغاية هو تشكيل الحرب عاملاً أساسيّاً للتذاوت والتواصل بين الذوات الإنسانية، وذلك ما تعبر عنه الظاهرة الشعرية الفريدة التي تعرف بالمنصفات، وهي قصائد حاول فيها بعض الشعراء أن يتفهموا

المأزق الوجودي الرهيب الذي تعاني منه أطراف الصراع، وأن يعيروا العدو الذي عادة ما يخضع للبطش الدموي لساناً يعبر فيه عن ذاتيته وألمه ومعاناته. الأمر الذي يعني أن الوعي الشعري كان يحاول التنبه إلى إنسانية الإنسان (في ذاته وفي الآخر) بوصفها قيمة جمالية يمكن أن توجد في عمق كيان الحرب وقبحها. ومن هنا شاع لدى بعض الشعراء الفرسان رثاء قتلاهم من الأعداء، وهو رثاء للذات نفسها وإدانة لها وللعالم الجاهلي على تدمير الإنسان الجميل بذاته.

وهنا يجب أن نتنبه إلى أن الوعي الشعري إذ يقف هذا الموقف من الحرب ومن ذاته إنما يؤسس قيمة أخلاقية وجمالية بحدّ ذاتها. إن هذا الموقف المتعاطف مع الأعداء هو تعاطف مع الحياة ضدّ الموت والدمار، ومع الجمال ضدّ القبح، ويمثل دليلاً على تعالي الإنسان فوق غرائزه التدميرية العمياء. وهو موقف غاية في النبل قد لا نجد نظيره في الآداب القديمة للشعوب الأخرى. إن الذات العربية المحاربة إذ تخترق دوامة الفناء لتقوضها من داخلها، تستحضر نبلها وإنسانيتها ومسؤوليتها تجاه الإنسان الذي تسعى إليه، لكي لا تتماهى فيها وتصبح جزءاً منها. وهذا يعني أن الوعي الشعري يدعو بطريقته الخاصة إلى السلام.

الفصل السادس: القيمة الجمالية وحضارة المعنى الشعري

تمثل القيمة الوجه الأكثر عمقاً وأهمية من تأويل الجمال الشعري بوصفه وجوداً لذاته، لأنها غاية الإنسان العربي الجمالي بنية وتكويناً. والواقع أن كلّ بحث في الجمال يرتبط جوهرياً بفكرة القيمة، لأن الجمال أصلاً قيمة من القيم الكلية الثلاث مع الحق والخير. وهذه الدراسة تؤكد على امتدادها أن الوعي الشعري العربي حاول دائماً أن يجعل القيمة ما به ومن أجله يتأسس الإنسان الجمالي بوصفه ذاتاً عارفة معروفة تعرف ذاتها بذاتها وبعالمها.

إن الوجود للقيمة في عالم العربي، كان يعني نوعاً من البطولة المعرفية إذ يتطلب كفاءة خاصة تُشتق من إبداعية الوعي وفاعليته وإيجابيته، إذ يعيد تأويل الماهيات ويجعلها معبراً لتأسيس ما يريد، الأمر الذي يؤكّد علاقة فكرة القيمة بالبعد الثقافي للإنسان وبالطابع البطولي لوجوده من أجلها. ولهذا كان الإنسان الجمالي العربي الذي أسسه الوعي الشعري بطلاً حضارياً من نوع خاص.

ولا بدّ من الانتباه إلى أن البعد الثقافي كان دائماً يتضمن كلّ مفاهيم البطولة، أي أنها كانت دائماً بطولة ثقافية بحصر المعنى. فَكُلّ بطل يحدثنا عنه التاريخ ما هو إلا وظيفة تتكثف فيها روحية الجماعات وحاجاتها الوجودية ومُثُلها العليا وقيمها، وذلك ما يؤلّف في مجمله ما نصطلح عليه بالثقافة أو الحضارة بمعناها الفلسفي.

إن ذاتية الوعي الشعري الأصيلة لم تكن ترى الإنسان الجمالي خارج نطاقها، بمعنى أنها كانت تتمثله في ذاتها. لقد كان الشاعر العربي بطلاً حضارياً بادئاً بـ ـ ذاته. وكان لا يستطيع أن يوجد للقيمة إلا بوصفها تجسداً عينياً لإنسانيته الجمالية هو، فحتى المدح أو الرثاء أو الفخر القبلي ليست سوى إسقاطات لهذا التجسد على الآخر؛ إن ذاتيته توحد بين الذات والقيمة وتؤطر هذا التوحيد بالجمال وتشتقه منه.

ولا بُدَّ أن نتذكر دائماً أن هذا البطل إنسان جمالي أي أنه تشكيل شعري، فنحن لا نعرف إن كان الشعراء العرب في الواقع، بهذه الصورة التي يعرضها علينا شعرهم، وإذاً فإن البطل في الحقيقة إنسان مثالي أولاً وأخيراً، يحاول أن يتمثل الوجود للقيمة تمثُّلاً شعريّاً ويجعله تعبيراً عن حاجة الجماعة إلى ذات وظيفية تساعدها على أن ترى هويتها وتحددها لكي تتجاوز واقعها. وهذا لا يعني أن الشعري ينفصل عن الواقعي، بل على العكس، فالمثال ـ لأنه شعري ـ يتجذر عميقاً في الواقع على هيئة فعل ذي ماهية جمالية تربوية. ولعل ذلك يصدق بدقة على الشعر العربي الذي كان يتمتع بمكانة عظيمة في نفوس العرب لأنه كان يصنعهم بالمعنى الحرفي للكلمة.

وضمن هذا الإطار العام لماهية البطل العربي يمكن أن نحدد الميزات والصفات التي تميزه وتشكل حضاريته، وأولها حرصه على الريادة واستكشاف ممكناته وممكنات وجوده في العالم، وسعيه المستميت إلى تأسيس القيم في عالم معوّق كابح لإمكاناته يرفضه ويحاصره. ومن هنا تأتي أهميته، فحضارية البطل العربي تتأكد في سعيه إلى المعنى مهما كانت فداحة التضحيات التي يقدمها من أجل هذا الهدف، أنّه يتقبل موته وفقره وعزلته ويختارها طائعاً غير نادم على شيء، فكأنه يريد أن يؤسس منطقاً جديداً للعلاقات الإنسانية ولنظام الحياة الذي ينبغي أن يكون المعنى روحه وكيانه. وهذه الفكرة بالذات جعلت بعض الشعراء يرفضون الانتماء إلى الوعي الجماعي السائد، ويختارون الانفصال عنه على الرغم من أن ذلك يعني الفناء والهلاك في عالم الصحراء. لكنها القيمة بجوهريتها وبأهميتها العظيمة هي التي تحتم ذلك.

إن ماهية البطل العربي ووظيفته الحضارية وتعدد أوجه فاعليته تشير إلى تميزه وفرادته وأصالته كبطل. وإذا كان التراث الغربي يكشف عن نمط معين من الأبطال عرف بالبطل الشمسي، فإن البطل الشعري العربي كان ذا بنية قمرية. والفكرة الأساسية هنا، أن هذا الربط البنيوي بين القمر والبطل العربي هو محاولة لتأويل الإنسان الجمالي بجذوره العميقة، وفهم أبعاد شخصيته ودوره التاريخي مع التأكيد على ماهيته الجمالية، وهذا ما يكشف عن جانب مما حققه الوعي الشعري في إدراك

الجمال لذاته وتشكيله من خلال التحول الكبير الذي أحدثه في العناصر المكونة لبنيته ودون إخلال بنسق العلاقات التي تتأصل فيها وتبنيها.

إن تفسير البطل العربي بالقمر وليس بالشمس يهدف إلى تأكيد خصوصيته الحضارية، فالبطل القمري يتقوّم بصفات لا يمتلكها البطل الشمسي، وأولها أنه ذو ماهية زمانية، وهذه الماهية تُشتق من البنية الزمانية للقمر وتتوازى معها؛ فالقمر يولد وينمو ويكتمل ثمّ يندثر ويموت دوريّاً، وكذلك الإنسان في فضاء الدهر، غير أن الإنسان الجمالي الذي أسسه الوعي الشعري يحاول دائماً أن يتمسك بكماله ويرتد إليه، بمعنى أن البطل القمري يتحول في التأسيس الجمالي إلى علامة على الحضور المطلق في التغيّر والفناء. ومن هذه العلاقة يمكن أن نشتق صفة أخرى تقوّم البطل القمري وهي مطلقية الحب التي كانت عنده إطار وجوده للقيمة وغايته.

الصفة الأخرى التي تتظاهر في هاتين الصفتين وتُشتق منهما أن البطل القمري يعي موته بحدة وعمق بحيث يؤسس وجوده للقيمة في هذا الوعي وبفعله حصراً. ومن ثمّ، فإن تأويل ضراوته في الحب والحرب والعطاء والنشوة يكمن هنا: إنّه يواجه موته ويريد أن **يميته** بكُلّ ما لديه من طاقة وفاعلية. وهذا يعني أن البطل القمري ينطلق من وجوده في الموت وله في كلّ لحظة من اللحظات فاعليته الجمالية والحضارية. ولعل ذلك ما يمنح البطل الحضاري القمري صفة إضافية تتمثل في ذاتيته الأصيلة التي تستند إلى وعي عميق بالمسؤولية تجاه وجوده للقيمة وتجاه الآخر. إن أصالة الذاتية تتحول عنده إلى انفتاح كلي على الآخر وذلك تأويل عطائه المطلق الذي لا يقف عند حدّ سواء في الحب أو القتال أو في توفير مقومات الوجود النادرة ومنحها. إن وعي البطل القمري بموته يحدد مسؤوليته تجاه الحياة.

إن كلّ هذه الصفات تؤكد أن البطل القمري العربي إنسان جمالي صُنِع بوعي جمالي، والجمال جوهر وجوده للقيمة، وهذا ما حوله إلى معلم بالمعنى العميق للكلمة. ذلك أن الشاعر العربي إذ يشكّل ذاته وهي تعاني وجودها في تجربة حية أصيلة في ذاتيتها يصبح علامة معرفية تمارس ذاتها فعلاً في الواقع، وتؤثر فيه بعمق، وتكشف عن حركته الجوهرية وحاجاته الروحية. وتلك دلالة التشكيلات الشعرية التي تؤسس القمر ـ الإنسان الجمالي كاشفاً لظلمة الليل بنور القيمة والوجود لها.

واشتقاقاً من هذه البطولة الحضارية، بوصفها وجهاً من وجوه الوجود للقيمة، يكشف البحث عن أن الوعي الشعري العربي كان يجعل من الجمال إطاراً لقيمتي الحق والخير، بمعنى أنه لم يكن يعرف هذا الفصل الفلسفي التقليدي بين القيم المطلقة الثلاث. ومن هنا كانت القيم تتداخل في رؤية البطل العربي لتتحول إلى بطولة معرفية

وأخلاقية مؤطرة بالجمال. وهذا التحول هو العامل الأساسي في دفعه إلى التعبير عن وجوده للقيم تعبيراً جمالياً، وإلى تأسيس ذاته حقيقة عيانية تتشكل مستندة إلى رؤية عميقة لواقعها ولمسؤوليتها تجاهه.

ومن هذا التداخل بين القيم اشتق الوعي الشعري العربي ما يمنحها المعنى والتأثير، وأعني بها قيمة الحرية. وكل ما ذكرته مما حققه البطل الحضاري من وجود للقيم الجمالية يمكن أن نعده تعبيراً متنوع الأوجه عن سعيه لإنجاز حريته، لكن ما ينبغي التنبه إليه أن الوعي الشعري لم يكن يدرك الحرية إلا فعلاً. بمعنى أنها ليست فكرة بالنسبة إليه، وإنما هي سعي وحركة وتشكيل محكوم بشروط وجوده في فضاء الدهر، وبدوره الحضاري. ومن ثمّ، فإننا لا يمكن أن نفهمها إلا من خلال الإبداعية التي تميز الجمال الشعري بوصفه وجوداً لذاته. من هنا كانت الذات الشعرية العربية تبدو فاعلة أكثر من كونها مفكرة، ذلك أن الفعل هو ما يمنحها عيانيتها وحيوية وجودها ويؤسسها تشكيلاً جمالياً، وهذا ما يؤسس الطابع الإبداعي للحرية، فهي كفاح الذاتية لتجاوز ما يعوقها عن أن توجد وتصير، وتعزيز وجودها وصيرورتها في تعالي القيمة الجمالية التي تبدعها وتشكّلها في كفاحها. إن هناك تداخلاً وتوحداً بين الجمال والإبداع والحرية والكفاح، فالإنسان الجمالي العربي يبدع ذاته وإنسانيته من خلال كفاحه لتحقيق حريته التي يراها قيمة متعالية.

إن الوعي الشعري العربي كان يقول كلمة واحدة من خلال الجمال الشعري لذاته، لعلها القيمة أو الحرية أو الحب أو الحضارة، ولعلها ما يرادف هذه المعاني كلها وينطوي عليها؛ الإنسان الجمالي - صانع المعنى والحضارة، وأراد أن يؤسسه في الواقع الجاهلي.

خاتمــــة

إن أهم ما أظهره البحث هو أن الجمال ليس مفهوماً فلسفياً نظرياً وإنما هو ممارسة، ومن ثمّ، فإنه لا يمكن التفكير فيه على نحو مثمر، بمعزل عن تحققه العيني. غير أن من الضروري تغيير زاوية النظر إليه جذرياً ونبذ المنظور التقليدي الذي يربط بين الجمال والحس أو الإحساس، فكونه ممارسة يعني أنه فعل أو وجود ينطوي على المعرفة في ذاته أو هو ظاهرة معرفية قائمة على التشكيل والإبداع وتنطوي على الوعي بوصفه ماهية لها والمبدأ الضروري للمعرفة. وفي ضوء هذا المنظور، فإن الجمال الشعري العربي يبدو ذا خصوصية فريدة تتأصل في عمق الروح الحضارية للعرب في تلك المرحلة التكوينية التي سبقت الإسلام، وكان ينطوي على وعي عميق ورؤية واضحة ومنهجية منضبطة في التشكيل والإبداع. وذلك ما يتضح من أن العرب -

وحدهم ربما ـ يرون في ممارستهم الجمالية أعني الشعر، معرفة وعلماً قائماً على الوعي والذكاء والفطنة ويشرطونه بالإبداع.

من هنا فقد ارتبط الجمال عندهم بمفهوم **البيان** الجوهري الذي يعني الممارسة المتعمقة للغة والكشف عن الوجود بها ومن خلالها. وهذا يعني أن الجمال كما يفهمه العرب، فعل إظهار (تشكيل) وظهور (تأسيس) للمعنى. وهو ما يقتضي استنباطاً قائماً على القياس والتفسير والتأويل الإبداعي الذي يؤسس الوعي ويكشف عن إمكانياته.

بكلمة أخرى، إن الجمال الشعري العربي ذو طابع معرفي بصورة كلية وإنه بحث إبداعي عن المعنى والوجود. والجمال في الوعي الشعري العربي، كان كلمة تقول الحرية والحب والحضارة وكل ما يمكن أن يعمق إنسانية الإنسان ويفتح أمامه الطريق إلى تعاليه ووجوده الماهوي. وإذا كان لنا أن نضع تعريفاً للجمال، كما أسسه الوعي الشعري العربي فيمكن أن يكون: «تلك القيمة الكلية التي تكشف عن كمال الإنسان العربي وحقيقة وجوده للمعنى»، على أن نفهم من القيمة شرط الوجود ونظامه، ومن الكشف التشكيل والتعبير والإظهار والتأسيس، ومن الكمال سعي الآنية إلى وجودها الماهوي، ومن الإنسان الكائن الذي لا ينفك يبحث عن ذاته في المعرفة، ومن العربي تلك البيئة الثقافية القاسية التي يمثلها عالم الدهر، ومن الحقيقة الظهور والانكشاف، ومن الوجود الحرية التي يتطابق فيها الوعي مع الإرادة والفعل، ومن المعنى جوهر المعرفة وغايتها.

والسؤال الذي ينبغي طرحه هو ما أهمية ذلك لنا نحن العرب في هذا الزمن؟

هنا أريد أن أستحضر الهدف من هذه الدراسة أصلاً، وهو البحث في وعن الإنسان العربي باعتباره وجوداً حضارياً، بالعودة إلى طفولته وهو يخطو خطواته المتعثرة الدامية على طريق الحضارة، والكشف عن نقائصه وحسناته، ونقاط ضعفه وقوته، وهو يؤسس ذاته ووجوده في عالم بنيته التشتت والجزئية والهامشية. وبغض النظر عن مدى نجاح الوعي الشعري العربي في تحقيق أهدافه، إلا أنه أثبت أن الغاية أي المعنى والحضارة، هي مجموعة الوسائل التي كافحت من أجل أن تثبت أن حقيقة الإنسان العربي تكمن في وجوده للقيمة؛ أعني في مدى إخلاصه للمعنى على الرغم من المعوقات والحدود. ولم يكن التفكير العربي بالجمال وممارسته نتيجة ترف فكري، بل نشأ في بيئة كابحة معوقة تفرض التشتت والانغلاق، ولهذا كان الإنسان العربي الجمالي بطلاً معرفياً وأخلاقياً، ومن هذا التداخل بين قيم الجمال والحق والخير اشتق وجوده لحريته.

إن البيئة العربية المعاصرة لما كانت متماثلة إلى حدّ كبير من حيث البنية مع تلك البيئة، فإن هذه الدراسة تمثل خطوة أولى لكن أساسية وضرورية من أجل أن يكون التفكير في الجمال وممارسته همّاً مصيريّاً للعربي المعاصر، وأن يكون الجمال ركناً أساسيّاً في الرؤية العربية المعاصرة للعالم بما هي نظام للمعنى مؤطراً بالقيمة. لقد فكرنا كثيراً في الوجود والمصير، وفي المعرفة والتقدّم والحداثة، لكننا لم نفكر في القيمة كثيراً. ومن هنا كانت رؤية العربي المعاصر لذاته وللعالم تعاني من التشوّش الذي كان من أهم نتائجه هذه الانتكاسات المتواصلة.

إن القيمة تضبط تعالي الغايات وتسبغه على وسائل، وهذه هي التوصية الأولى والأخيرة لهذه الدراسة؛ إنّها دعوة لأن نبحث عن القيمة في ذواتنا. صحيح أن تيار الخراب يكتسح عالمنا، لكن لا سبيل لوقفه إلا بالجمال الذي سيكون معبرنا الوحيد إلى الإنسان العربي الذي يكمن فينا، وهو يكافح من أجل حريته بما هي قيمة كلّ القيم.

مقدمـــــــة

مشكلات البحـث

المشكلات التي يواجهها هذا البحث متعددة، لكنها من حيث الجوهر ترتد إلى الرؤية المنهجية التي على أساسها تقوم الدراسات الجمالية النظرية والتطبيقية. وأولى هذه المشكلات تتمثل بذلك الحكم الذي يؤكّد أن الشعر العربي على الرغم من قيمته الفنية المتفوقة، لا يعد دليلاً على أن العرب كانوا يمتلكون أية نظرية أو حتّى فكرة عن الجمال ناتجة عن تأمل وتركيب فلسفي، وأن معرفتهم الجمالية كانت أولية وساذجة تستند إلى إدراك بسيط ومباشر مصدره الحس وحده[1]!

وواضح أن حكماً كهذا ناتج عن ذلك الموقف المسبق الذي يتخذه الباحثون عادة من الشعر العربي عموماً، بوصفة انعكاساً للبداوة بِكُلّ ما تعنيه في أذهانهم وحدها، من فقر ومحدودية في البناء الثقافي. غير أن هذا الحكم يعكس قصوراً منهجيّاً خطيراً، ذلك أنه أولاً، يجعل من الفرضية نتيجة نهائية من غير أن يكلف نفسه عناء البحث والاستكشاف للتأكد من صحتها واقعيّاً. كما إنه يخلط بين ممارسة الجمال والفن والتفكير الفلسفي النظري فيه، ويعدّهما شيئاً واحداً. ومعروف أن الممارسة الجمالية بدأت مع الإنسان، وتطورت بمعزل عن التفكير الفلسفي وبصورة مستقلة عنه تقريباً. لكن ذلك لا يعني مطلقاً أن الممارسة الجمالية لا تنطوي في ذاتها على تفكير جمالي، بل أنّها تحقُّقٌ فعلي له، وإلا كيف نفسر عظمة كثير من الأعمال الفنية

(١) انظر: عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، ط ٣ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٢٨ وما بعدها. والملاحظ أن هذا الحكم يتجاوز الشعر الجاهلي ليشمل عصور الازدهار الحضاري العربي والإسلامي التي عجزت عن بلورة نظرية جمالية عربية، لأن سؤال الجمال - هكذا يقال - لم يكن مشكلة حقيقية بالنسبة إلى التفكير العربي!

والأدبية الإنسانية التي تعود إلى عصور سبقت التفكير الفلسفي في الفن والجمال.

الأهم من ذلك كلّه، أن هذا الحكم يعكس شعوراً عميقاً بالضآلة والاستلاب أمام التراث الجمالي النظري عند فلاسفة الغرب ومفكريه، وهو شعور نجده في عمق الدراسات الجمالية الحديثة التي تكتفي بإعادة إنتاج هذا التراث أو تطبيقه إسقاطيّاً على الممارسات الجمالية العربية القديمة والحديثة، وعادة ما تفعل ذلك في ظلّ غياب الوعي بالمشكلات الجوهرية التي يعاني منها ما يدعى بعلم الجمال، مفتقرة إلى المنهج والرؤية المستقلة، ومن هنا كان التطبيق سطحيّاً مشوشاً في أغلب الأحيان.

إن علم الجمال الغربي مجال معرفي شائك ومضطرب، يثير من المشكلات حول الجمال والفن ما لم يتمكن من حله إلى الآن، فَكُلّ ما نجده فيه محاولات يقوض بعضها بعضاً أو يرفضه، وهذه مشكلة أخرى من المشكلات التي واجهها البحث وتتمثل في كيفية الخروج من هذه الفوضى بمفهوم محدد للجمال وبمنهج للبحث الجمالي يمتاز بالضبط والدقة وبرؤية واضحة ومتماسكة، مع ضرورة التنبه إلى أن الالتزام باتجاه معين من اتجاهات علم الجمال رؤية ومنهجاً لا يحلّ المشكلة، لأن ذلك يفترض تغاضياً غير مبرر علميّاً، عن الاتجاهات الأخرى التي تخالفه وتنقضه، وهذا يعني أن الباحث الجمالي سيجد نفسه في دور منهجي مغلق لا مخرج منه.

المشكلة الأخرى التي واجهها البحث أن دراسة الأدب والشعر من منظور جمالي، لم تستطع إلى الآن أن تضبط لنفسها منهجاً، فَكُلّ ما نجده من مناهج الدراسة الأدبية أما أنه يفهم من المنظور الجمالي إصدار الأحكام **الذوقية** والانطباعات المعبرة عن **التأثر** بالعمل الأدبي أو الشعري ـ وهذا ما لا يصحّ إطلاقاً أن نسميه منهجاً، أو أنه يأتي الأدب من خارجه؛ من مجالات معرفية مختلفة تحاول أن ترى نفسها فيه، وتسقط أحكامها ونتائجها عليه مسبقاً، وهذا يعني أنها تنفي عنه جوهره الحقيقي، أي كونه فنّاً وممارسة للجمال في ذاته.

منطلقات البحث وأهدافه

في ضوء هذه المشكلات التي قدمتها، فإن على هذا البحث أن يبدأ من الصفر تقريباً، وأن يبتكر لنفسه أرضية منهجية توفر له الحد الأدنى من الاستقلال والموضوعية والرؤية الواضحة التي تعينه على فهم الشعر العربي بوصفه ممارسة جمالية في ذاته. وهذا يقتضي أن يكون كلاً من الرؤية والمنهج منسجماً مع موضوع البحث مشتقّاً منه. بكلمة أخرى؛ إن الجمال سيكون بؤرة وإطاراً لِكُلّ من الرؤية والمنهج في آنٍ معاً. هذا الهدف يقتضي أن أحدد فهماً خاصّاً للجمال يتسم بالدقة والعمق والشمول، ويمتاز بالمرونة. على إنّني ينبغي أن أشير أولاً وبشكل حاسم، إلى أن مجال

البحث سيقتصر على ما يعرف بالجمال الفني ـ الشعري، دون الجمال الطبيعي، ذلك أن جانباً من الفوضى التي تسود علم الجمال يرجع إلى الخلط بين الجمالين جزئياً أو كليّاً. وهذا يعني إنّني لن أدرس الجمال بوصفه موضوعاً للشعر، بل على العكس؛ أن أجعل الشعر موضوعاً للجمال الذي لا يمكن أن يكون موضوعاً إلا لذاته.

يتأسس على هذا أن تصوّري للجمال سيركز على ماهيته المعرفية التي تنطوي على الوعي في ذاتها، ومن ثمّ؛ فإن تأسيس الجمال لذاته سيكون محكوماً برؤية واعية بهدفها ووسائلها وبمنهج منضبط دقيق، ضرورة، لأن كلّ ما هو معرفي لا بُدَّ أن يكون مشتقّاً من الوعي، والوعي يضمن للمعرفة منهجيتها ووجودها.

إن التركيز على معرفية الجمال سيؤدي بالبحث إلى استكشاف الشعر العربي بوصفه تلك المعرفة الجوهرية الأولى التي تتأسس على التوحد بين الذات والموضوع، وتحرص على أن تتظاهر ماهيتها الجمالية في كلّ ما ينبثق عنها من علاقات وقيم ووظائف، ومن ثمّ؛ فإن واحداً من أهداف البحث أن يقيم مشروعاً لفلسفة جمال عربية ـ تطبيقية، تبدأ من الشعر العربي وتتأسس على عيانيته وأصالته، دون أن تنعزل عنه في بناء نظري مجرد، وتحيا وجودها الأصيل دون أن تقتبسه من فلسفات الجمال الغربية اقتباساً حرفياً لا يدرك بعمق أهمية التفاعل والحوار.

الأهم من ذلك، أن معرفية الجمال ستضمن لهذه الفلسفة أن تبحث عن الإنسان العربي بوصفه ما به ومن أجله تتأسس المعرفة، وهذا يعني أن الهدف الأخير للبحث، أن يكون نوعاً من الأناسة (الأنثروبولوجيا) الفلسفية التي ستحاول الكشف عن إنسانية العربي وبنيته الحضارية التي تحققت في الشعر؛ ذلك الفن الذي تضمّن رؤيته الجمالية لذاته ولعالمه ولقيمه.

وهنا أود الإشارة إلى مسألة غاية في الأهمية لأنها تتعلق بقيمة هذا البحث والهدف النهائي منه، وتتمثل في جدوى هذا الرجوع إلى الجاهلية، ومنظوره، إذ إنَّ المعتاد في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة التعامل مع الجاهلية بوصفها مرحلة تاريخية انقضت بمجيء الإسلام، ومن هنا كانت هذه الدراسات تمارس عزلاً قسرياً ومفتعلاً للجاهلية عن واقعنا الثقافي، في حين أن نظرة هذا البحث إلى الجاهلية تنطلق من كونها حاضنة رؤية العرب للعالم، وبنية ثقافية جذرية لها أبعادها ومكوناتها التي ما زالت تطبع رؤية العرب المعاصرين بطابعها. ولهذا السبب سأستعمل وصف **العربي** على امتداد بحثي بهذا الفهم فقط، أي بالمعنى الثقافي العام للكلمة، الأمر الذي يعني أن **الجاهلي** بوصفه ثقافة ورؤية للعالم، سيدخل في وصف **العربي** ويرادفه من هذا المنظور وليس من المنظور التاريخي السائد.

يترتب على هذا، أن البحث يضع لنفسه هنا هدفاً نهائياً، هو السؤال عن مشكلة الإنسان العربي بوصفه وجوداً حضارياً. لقد تعثر المشروع الحضاري العربي الحديث وواجهته معوقات ونكسات كثيرة، وبذل المخلصون جهوداً نبيلة وكبيرة لاستكشاف الأسباب الجوهرية لذلك، لكنني أعتقد أن العودة إلى طفولة الوعي العربي واستكشاف بنية وجوده الحضاري الأولى ومعرفة أبعادها ومكوناتها ونقاط القوة والضعف فيها ستكون خطوة ضرورية وحاسمة. إن هذا الهدف الكبير سؤال كبير قد لا أملك الإجابة النهائية عليه، ولكني بعملي هذا، أطمح إلى أن أشرك القارئ في البحث فيه لعله يساعدني أو يساعد نفسه على أن نضع الخطوة على طريق ما، نرجو أن يكون هو الذي نبحث عنه.

منهج البحث ورؤيته وخطته

أود أن أشير بدءاً، إلى إنّني حاولت أن أوفر لهذا البحث مقوماً أساسياً لقيمته العلمية، هو أن أدرس الشعر العربي بذاته دراسة منهجية منظمة تقوم على قدر ضروري من الموضوعية والانضباط العلمي. ذلك أن الأهداف التي يرسمها البحث لنفسه وأشرت إليها آنفاً، تبدأ من تأسيس المنهج المنضبط المشتق من رؤية واضحة. ومن الضروري أن أنبه هنا، إلى إنّني قد حددت الطابع العام لهذا المنهج من خلال التأويل الفينومينولوجي (الظاهراتي)، ولكن بأي معنى؟

معروف أن باحثينا يهتمون الآن بالتأويل وما يمكن أن يوضع في إطاره كنظريات القراءة والتلقي واستجابة القارئ.. الخ، على عادتهم في التقبل المطلق لِكُلّ ما تنتجه الثقافة الغربية فوراً، دون الانتباه إلى أن كلّ ما يقال عن التأويل لا يجعله منهجاً منضبطاً. ومع اعترافي بأنه مجال خصب لاستنطاق النصوص والكشف عن مضامينها العميقة، إلا أنه يبقى مجموعة من التصورات الفلسفية، التي تؤكد على الدور الأساسي للمؤوّل أو القارئ في تعيين النصّ وتفسيره من خلال تحقيق شروطه المؤسسة في بنيته. .الخ، من غير أن توضح الخطوات أو الكيفية التي يتم بها ذلك[٢]!

---

(٢) هنا قد يقال إن من الضروري الرجوع إلى الإرث العربي الإسلامي لتأصيل التأويل. وهذا صحيح مبدئياً. لكن علينا أن نأخذ في الاعتبار ثلاث مسائل؛ **المسألة الأولى** أن التأويل الإسلامي مرتبط بالقرآن، ويمتد إلى إشكالات العقيدة وما تمخّض عنها من مذاهب اختلفت جذرياً، في فهم الإسلام من المعتزلة والشيعة والأشاعرة وصولاً إلى المتصوفة والفلاسفة، ولذا لم يكن ولن يكون من السهل تجريده من هذه الإشكالات ونقله إلى مجال الأدب والشعر، وإلا وقعنا في السطحية والهامشية، وهذا ما حدث مع البلاغة العربية التي نشأت في حضن الاعتزال وتطورت عند الأشاعرة، ثمّ جاء السكاكي ليجردها من مضمونها العقدي لتصبح معه ومن بعده، علماً سطحياً جامداً. **المسألة الثانية** أن الدعوة إلى تأصيل التأويل إسلاميّاً تتم تحت تأثير =

من هنا، فقد عدت إلى الجذور التي أقام عليها مارتن هيدغر ورومان إنغاردن وهانز جورج غادامار وغيرهم، تأويلهم للأدب والفن؛ أعني فلسفة إدموند هوسرل الظاهراتية (الفينومينولوجيا) المعروفة بصرامتها ومنهجيتها، وقمت بتطويعها ومناقشتها، بحيث جعلتُ من ثوابت مذهبها أساساً أوليّاً وعامّاً لرؤية البحث، ومن ثوابت منهجها أساساً لمنهجه مع تعديلها وتنميتها. وبذلك ضمنت للبحث وضوح الرؤية ومنهجية التأويل وانسجامهما مع ماهية الموضوع وأهدافه، وهذا ما سأوضحه في التمهيد النظري للبحث. غير أن أهم ما حققته في هذا البحث إنّني حاولت تطويع الفينومينولوجيا والتأويل المشتق منها للتطبيق الموسع والمنضبط، وعلى مجال موضوعي بكر هو الشعر العربي القديم.

والواقع، أن قضية المنهج هي الأساس دوماً، في دراسة الشعر العربي، فعلى امتداد القرن الماضي ظهرت دراسات كثيرة تناولت هذا الشعر وفقاً لمناهج مختلفة: التاريخي، النفسي، الاجتماعي، البنيوي، الأسطوري.. الخ، وبغض النظر عمّا يمكن أن يقوم بوجه هذه المناهج من نقد، فقد كانت النتائج مثمرة، على الأقل من حيثُ إنّها جعلتنا نعيد استكشاف الشعر العربي عموماً، والجاهلي بشكل خاص، ونتعمق فيه أكثر. وهذا ما يصحّ على هذه الدراسة، فاعتمادها منهجاً جديداً على البحث في مجال الدراسات الأدبية العربية لا يعني بالضرورة أنها حققت إنجازاً يجبّ ما قبله ـ وهذا هو السبب في إنّني لم أتعرض بالنقد لمناهج الباحثين العرب المحدثين في دراسة الشعر الجاهلي ـ لكنها في الوقت نفسه ترجو ألا تقف جِدّة مصطلحاتها ومفاهيمها عائقاً أمامها لتساعد في إعادة الفهم والاستكشاف. ولعل أهم ما في هذا المنهج الذي اتبعته من ميزات أنه لا يصادر موضوعه كما تفعل بقية المناهج المعتادة، بل على العكس تماماً؛ إنّه يوفر للباحث أقصى قدر من الحرية الضرورية للبحث دون أحكام مسبقة مهما كان نوعها ودون نتائج محسومة سلفاً. وهذا هو السبب في اختياري للفينومينولوجيا منهجاً لهذه الدراسة. لقد اعتدنا على مناهج ترى نفسها وثوابتها في أي موضوع تدرسه حدّ إلغائه ومصادرته تماماً أو تكاد، حتّى صرنا نقرأ التاريخ في الشعر العربي حين ندرسه تاريخيّاً، ونقرأ علم النفس فيه حين ندرسه وفقاً للمنهج النفسي، ونقرأ البنيوية المشوَّهة المشوِّهة فيه في أغلب تلك الدراسات العربية

= الهيرمنيوطيقا الغربية، بمعنى أن لا أحد من دعاة التأصيل تنبّه إلى التأويل بوصفه منهجاً ممكناً وبديلاً قبل أن يتم نقل الهيرمنيوطيقا الأدبية إلى العربية، وهذه الدعوة تشبه تلك الدعوات إلى تأصيل البنيوية وعلم الدلالة والتفكيك عند العرب، وما أعنيه بهذا أن لا مفرّ من الإسقاط الذي يفرغ التأصيل من قيمته والغاية منه! **المسألة الثالثة** أن كلاً من الهيرمنيوطيقا والتأويل الإسلامي لم ينتجا منهجاً جمالياً على وجه التحديد، يمكن البناء عليه أو توظيفه في التأويل الجمالي للشعر. وهو أمر تطمح هذه الدراسة إلى تحقيقه نظرياً وتطبيقياً.

التي تسمي نفسها بنيوية، وأعتقد أنه قد حان الوقت لنغير خيولنا المتعبة هذه لكي نتمكن من مواصلة الرحلة إلى هدف حقيقي.

إن الفكرة الأساسية التي تقوّم رؤية البحث ومنهجه هي اعتبار الجمال الشعري **ظاهرة** تنطوي على **ماهيتها** في داخلها، ولما كان الجمال وجوداً معرفياً، فإن هذا يعني أن ماهيته هي الوعي لأنه المبدأ الضروري للمعرفة. ومن هنا، كان البحث معنيّاً بدراسة الجمال في الوعي الشعري وليس في الشعر لأن الوعي هو المبدأ الذي يتقدم منطقيّاً على ما يتظاهر فيه، ولأن الشعر ليس أكثر من تعينّ لممارسة الوعي لذاته جماليّاً.

وعلى هذا الأساس كانت خطّة البحث معنية باستكشاف الجمال الشعري (ذاته) من وجهين؛ **الأول**: دراسة الجمال بوصفه وجوداً بـ ـ ذاته، وهذا هو موضوع **القسم الأول** الذي اختص بتأويل تظاهرات الوعي الجمالية، والكيفية التي يقوّم بها الوعي الجمالي الشعري تشكيليّاً من خلال تأسيسه للفضاء الشعري الذي يتكون من تعامد الوعي والزمان واللغة. وقد ترتب على ذلك، الكشف عن الأبعاد المعرفية (الإيبستمولوجية والأنطولوجية) لعناصر الفضاء الشعري الجاهلي وتظاهراته الإيقاعية والنوعية والبنيوية.

أما الوجه الآخر للجمال الشعري (ذاته) فقد تمثل في كونه وجوداً لـ ـ ذاته، وهو موضوع **القسم الثاني** الذي حاولت فيه تأويل الكيفية التي أسس بها الوعي ذاته جمالاً بوصفه مبدأ المعرفة وذاتها وموضوعها. وعلى ذلك، انقسم القسم إلى فصول ثلاثة عالجت التأسيس الجمالي لذات الوعي، وعالمه وقيمه التي استخلصها من وجوده للمعرفة الجمالية وبها، مؤسِّساً بذلك الإنسان الجمالي العربي ووجوده للحرية وللمعنى وللحضارة.

هذا وقد ختمت البحث بخاتمة عرضت فيها لأهم النتائج التي توصلت إليها. لكني جعلت الغاية منها فهم البحث من جديد والكشف عما يمكن أن يترتب عليه منهجاً ورؤية وتطبيقاً، ولذلك فقد عنيت بما يمكن أن يتحقق من نتائج بناءً على ما تحقق منها فعلاً.

بقيت كلمات أخيرة تتعلق بالمصاعب التي عوقت إنجاز هذا البحث طوال أربع من سنوات الحصار الضارية على بلدي العراق والتي ملأت عالمنا بالقسوة والمرارة والموت ونكّلت بالإنسان العراقي من حيث هو مشروع معرفة، ولكنني لا أجد داعياً حقيقيّاً للحديث عن التفاصيل، ويكفي أن أقول إنّني كتبت هذا البحث على الضوء الشحيح للمصباح النفطي طوال سنوات إنجازه الأربع، لكن كلّ ذلك فقد أهميته الآن، والمهم إنّني أنجزت ما رأيته واجباً عليّ في تلك الظروف، على

الرغم منها، فضلاً عن إنّني لا أريد لها أن تكون مسوغاً لتقصيري وأخطائي.

وهنا أودّ أن أبين أني كنت وما أزال أشعر بأن هذا البحث(*) مدين بأحسن ما فيه إلى أربعة من أساتذتي الأفاضل في جامعة الموصل، وهم الأستاذ الدكتور جزيل عبد الجبار الجومرد الذي كان لحواراته الرائعة والعميقة معي طوال سنوات أثراً مباشراً في ترصين هذا البحث وتوسيع مدى رؤيته. والأستاذ الدكتور عمر محمّد الطالب الذي تتلمذت عليه لسنوات وتعلمت خلالها كيف أختلف معه وعنه، والأستاذة الدكتورة بشرى البستاني التي دعمتني وشجعتني بِكُلّ ما عُرف عنها من نبل وأخلاق كريمة، وإلى الدكتور حسين يوسف حسين الذي كانت محاضراته حافزاً لي على التعمق في فلسفة الجمال. فلهم جميعاً شكري وتقديري واعترافي بالفضل.

وبعد، فإنني أؤكد أن هذا البحث ليس سوى مقترح لفهم الشعر العربي من جديد فهماً جذرياً متعمقاً، وبرؤية منهجية تعي أصالة هويتنا، وتحاول أن تتلمس جذورنا العميقة للبدء في بناء ذاتنا الحضارية بالجمال، وبالإنسان الجمالي الذي أسسه الوعي الشعري العربي القديم. لقد كان هذا البحث محاصراً بالقبح والتنكيل والدمار والموت في كلّ لحظة، ولكن ذلك بالضبط ما كان يمنحه قيمته الحقيقية؛ وقد قال هيغل: «إن بومة الجمال ـ والبومة رمز الحكمة ـ لا تطير إلا في المساء؛ في عصر أفول الروح»، وهذه هي النقطة التي أتمنى أن تكون البداية.

المؤلّف

(*) هذا البحث في أصله أطروحة تقدّمت بها إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل، لنيل شهادة دكتوراه فلسفة في الأدب العربي، ونوقشت في حزيران/ يونيو ١٩٩٨، وأجيزت بتقدير امتياز مع توصية بنشرها على نفقة الجامعة، لكنها لم تنشر بسبب ظروف الحصار والتنكيل الغربي بالعراق. وقد أجريت عليها لاحقاً تعديلات جوهرية وضرورية لتأكيد رصانتها العلمية.



نظريــة البحــث
الجمــال ـ الوعــي الشعــري ـ التأويــل: رؤيـــة ظاهراتيـــة

يتأسس هذا البحث على ثلاثة محاور جوهرية هي: الجمال، والوعي الشعري، والتأويل والتي ستقوّم على التوالي موضوع البحث وبعده الفلسفي ومنهجه. وغاية هذا التمهيد النظري توضيح ماهية هذه المحاور، لكن ذلك لن يكون إلا في إطار رؤية كلّية تجمعها وتشتقها بعضها من بعض. أي إنّني أريد أن أوضح كيف أن الجمال يتأصل في الوعي الشعري ويكوّنه، ويُشتق منه في آنٍ واحد، كما إنّني سأحاول اشتقاق المنهج من هذه العلاقة أي أن التأويل هو الآخر سيكون ذا ماهية جمالية تحديداً.

أولاً: مشكلات على الطريق

ما هو الجمال، وكيف نفهمه ونحدد علاقته بالوعي وكيف نشتق من هذه العلاقة منهجاً لدراسة الجمال الشعري؟

قبل الإجابة على هذه الأسئلة أود أن أنبه إلى مسائل ذات أهمية بالغة في هذا السياق ولا يمكن تجاهلها هي:

١ ـ إن هناك مفاهيم مختلفة للجمال والجميل بقدر ما يوجد من فلاسفة ومناهج في ما يعرف بعلم الجمال وفلسفة الفن[١]، الأمر الذي يهدد أية دراسة لا تمتلك موقفاً ورؤية واضحة بالتشتت والضياع أو اقتباس معايير خارجية من هنا وهناك

(١) انظر: *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism*, edited by Joseph T. Shipley, Completely rev. and enl. ed. (London: George Allen and Unwin, 1970), pp. 17-29.

والتماس تطبيقها تطبيقاً تعسفياً لا يعي الاختلافات الدقيقة والجوهرية بين تيارات الفلسفة الجمالية.

٢ ـ إن الإستاطيقا أو علم الجمال (Aesthetics) ليست علماً ولا فلسفة في الحقيقة، إنها عبارة عن تأملات وأحكام تنزع إلى المعيارية في أغلب الأحيان وتثير من المشكلات حول موضوعها ما يبدو غير قابل للحل. إنها بكلمة أخرى؛ تتحدث **عن** الجمال وحوله ولا تتحدث **معه** أو فيه، فهي حوار داخلي إن صحّ التعبير، مشغول ببناء ذاته بعيداً عن موضوعه واستناداً إلى مبدأ فلسفي معين مسبقاً.

٣ ـ إن علم الجمال هو أصغر أبناء الفلسفة كما يقال ولكنه لذلك ورث مشكلاتها كلها (ولعل أهمها نزعتها إلى التعميم؛ أعني أنها تحاول دائماً معالجة كلّ شيء ابتداءً من نقطة واحدة تتمثل في مبدأ ما يجعله الفيلسوف حجر الزاوية لهرم فلسفي يستوعب كلّ مجالات المعرفة الإنسانية)، ومن هنا نجده يحاول أن يدرس الفنون جميعاً بمعيار واحد دون مراعاة للفروق الأساسية بين فن وآخر، ومع ذلك فإن كلّ الدراسات الجمالية تتحدث بهذا المنطق التعميمي مركزة على فن واحد (عادة ما يكون الرسم) مستمدة منه كلّ أحكامها ومعاييرها، ثمّ تقوم بتعميمها على سائر الفنون!

٤ ـ تفسر الإستاطيقا الجمال والفن بمبادئ معيارية مختلفة جداً (المحاكاة، التعبير، الحدس، الخير، الحقيقة، الخيال، الشكل، المضمون، العاطفة، الوجدان، الانفعال، النفس، الفرد، المجتمع، التاريخ . . الخ) وكلها تفسيرات جزئية ذات بعد واحد، فضلاً عن أنها لا تفسر الجمال والفن من داخله وفي ذاته، لأنها مستمدة من خارجه.

وواضح أن تجاوز هذه المشاكل غير ممكن عن طريق التوفيق بين الحلول المختلفة، ولا بُدَّ من رؤية بديلة جذرياً تهدف إلى:

١ ـ محاولة تقديم فهم مستقل للجمال والجميل يصلح لأن يكون مفتاحاً لهذا البحث على أن يستمد كلياً من ذاته؛ إن دراسة الجمال **ذاته** فقط يمكن أن تحدد ماهية الجمال فعلاً.

٢ ـ حصر مجال الإستاطيقا بالشعر وحده أو البحث في ـ وعن ـ الجمال الشعري ذاته حسب، ذلك إنّني أؤمن أن الفنون وإن كانت تظاهرات للجمال، فإنها تظل مختلفة في ما بينها جذرياً من حيث أسلوبها في تظهيره.

٣ ـ محاولة تحديد منهج دقيق منضبط لا يفرض نتائجه على البحث مسبقاً كما

تفعل غالبية المناهج (سواء في علم الجمال أو فلسفة الفن أو الدراسة الأدبية) وإقامته على مبدأ كلي يمتاز بالحركية والشمول وإسناده إلى منطق مرن يمكّنه من تنمية موضوعه من داخله دون أن يقيده في قالب معين معد سلفاً. والمهمة صعبة ولا شكّ، لكنني سأحاول تكثيف الخطوات اللازمة لتكوين الرؤية المقترحة هنا واختزالها، ولنعد إلى نقطة البدء.

إن كلّ مشكلات علم الجمال تتأصل في ما يُعرف بـ **المشكلة الفلسفية الأولى** والتي تتمثل في ثنائية الذات والموضوع. فقد جهدت الفلسفة عبر تاريخها في تحديد العلاقة بين طرفي هذه الثنائية أيهما هو الأولي الذي يشكّل الآخر: الذات (الفكر) أم الموضوع (المادة). وهكذا تشكل التياران الأساسيان في الفلسفة (المثالي والمادي). فالأول يرى أن الفكر هو الأولي واعتبره الواقع الحقيقي الوحيد، ومن ثمّ، أصبحت المعرفة محض إدراك الفكر لذاته بتحليل الإحساسات والمفاهيم وإدراك الفكرة المطلقة والإرادة الكلية.. الخ. وقد انعكس ذلك في اعتبار **الجمال** مثالاً فكرياً (أو قيمة مطلقة) متعالياً على المنطق والعقل والفعل، ومختلفاً عن **الجميل** الكائن النسبي الموضوعي. وقد أدى ذلك إلى أن يكون الجمال شيئاً في ذاته (بالمعنى الكانْتي) لا سبيل إلى معرفته، وهذا ما يعلل تلك الحيرة التي يعاني منها الباحثون في تعريف الجمال «الذي لا يمكن تعريفه»[٢].

أما التيار المادي فقد تصور الفكر أو الذات انعكاساً **ثانوياً** للمادة أو الكينونة **الأولية** ونتاجاً للتأثير الذي يحدثه الوجود الموضوعي. ومن هنا أصبح الجميل مفهوماً نسبياً أو ظاهرة لا تنفصل عن كينونتها، وكان على علم الجمال الواقعي أن يحدد مقاييس الجمال ومعاييره الموضوعية عبثاً.

من جهة ثانية فإن مشكلة الثنائية تتخذ اتجاهاً آخر هو البحث في كيفية ارتباط الذات والموضوع معرفياً، أو بكلمة أخرى تطابق الفكر والكينونة، وقد تجلى ذلك في علم الجمال بصورة المبدأ الذي يفسر الفن والجمال معاً. وكان هذا المبدأ هو **المحاكاة** التي ظهرت عند كلّ فلاسفة الجمال بصورة أو بأخرى، بدءاً بأفلاطون وأرسطو، وصولاً إلى بومغارتن وهيغل وكانْط وحتّى العصر الحديث، وأصبح الفن كينونة تحاكي فكرة أو موضوعاً وتعبر عنه مثلما أن الجميل محاكاة للجمال.. الخ.

---

(٢) يشير جان برتليمي إلى أن علم الجمال لا موضوع له لأنه يعجز عن تعريف الجمال! انظر: جان برتليمي، **بحث في علم الجمال**، ترجمة أنور عبد العزيز؛ مراجعة نظمي لوقا (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ١١، ومحمد علي أبو ريان، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٠)، ص ٢٣ و٧٥.

إن مشكلة النظام المعرفي الثنائي في فلسفة الفن وعلم الجمال، تكمن في أنه يحيل العمل الفني بوصفه ظاهرة جمالية إلى شيء ما خارجه دوماً، ويتصوره محض مجال علاقي بين طرفي الثنائية، ولذلك استحال تفسير الفن والجمال ذاته أي من داخله لاستحالة التوحيد بين الثنائيات اللانهائية التي تتولد عن الثنائية الأولى مثل (المبدأ/ الماهية، الجوهر/ الكينونة، النظام/ النموذج، الثابت/ المتغير، المطلق/ النسبي، البنية/ الحدث، اللغة/ الكلام، المضمون/ الشكل، المعنى/ اللفظ). وهي سلسلة تثابر على الظهور في كلّ مجالات المعرفة حتّى العلمية البحتة منها، ومع ذلك تظل واحدة لوحدةِ أساسها.

وفي إطار هذا النظام الثنائي واشتقاقاً منه قام علم الجمال الحديث، فمنذ ألكسندر بومغارتن (١٧١٤ ـ ١٧٦٢) كان هدف علم الجمال، أن يكون دراسة للمعرفة الحسية و**علماً** للإدراك الحسي أو الحساسية، في مقابل المعرفة المتحصلة من طريق العقل وعلم العقل (**المنطق**). وهذا ينبني على تلك الجهود الفلسفية التي حاولت أن تفسر الذات المعرفية أما استناداً إلى جوهر ميتافيزيقي (الروح، العقل، النفس، الذهن، الفكر) أو إلى جوهر مادي (بايولوجي، كيميائي، ذري.. الخ) وكلٌّ من هذين الجوهرين ذو وظائف مختلفة نوعياً: (الإحساس، الإدراك الحسي، الانفعال، العاطفة، الوجدان، الخيال، التخيل، الذاكرة، التذكر، الحدس، التصور، التفكير) وعادة ما تُردّ كلّ وظيفة إلى أحد الجوهرين ليفسرها بمعزل عن غيرها، الأمر الذي يعني أن الذات المعرفية تتجزأ باستمرار أو على الأقل، تنشطر إلى نصفين مختلفين اختص أدناهما وأقلهما شأناً بالجمال! ومن هنا ارتبط الفن في أذهاننا بالعواطف والانفعالات والوجدان والإدراك الحسي وفشلت كلّ المحاولات التي أرادت أن تستنبط من هذا الارتباط معرفة وعلماً.

ثانياً: سؤال الإنسان وسؤال المعنى

بناء على هذا، فإن الجمال لا يمكن أن يفهم فهماً عميقاً وحقيقيّاً إلا بتجاوز هذا النظام الثنائي بصورة جذرية والبحث عما يوحد الذات المعرفية؛ أعني المبدأ الضروري للمعرفة الذي تُشتق منه كلّ تلك الوظائف المختلفة ويوحدها. وهذا يفترض ضمنياً، أن الإنسان سيكون السياق الكلي الشامل للمعرفة، ذلك أنه في الأدب والفن كما في الفلسفة وفي كلّ مجالات المعرفة حتّى العلمية البحتة منها، يواجهنا سؤال نهائي واحد؛ ذلك هو سؤال الإنسان عن نفسه، ومن ثمّ، فإن هدفي أن أشتق سؤال الجمال من سؤال الإنسان، لأن ذلك فقط ما يضمن للرؤية التي أريد تأسيسها أن تحقق أهدافها.

كيف نعرّف الإنسان؟

لقد حاولت بعض الفلسفات أن تضع تعريفات للإنسان تبدأ من كونه **حيواناً** ثمّ تسند إليه صفة ما: (العاقل، الناطق، السياسي، الاجتماعي، التاريخي، الاقتصادي، الرمزي). وهذه التعريفات تظل قاصرة لأنها تنظر إلى الإنسان من زاوية معينة، وتفسره تفسيراً خارجياً أو جزئياً، ليظل السؤال عن ماهية الإنسان قائماً ومحاطاً بالغموض نفسه الذي يكتنف الميتافيزيقا من حيث كونها المبحث الفلسفي الأساسي في الوجود **المطلق** كأساس سببي لِكُلّ موجود، ويفترض هذا المبحث أن هناك ماهية ثابتة لِكُلّ شيء، بما في ذلك الإنسان، مستمدة من ثبات الوجود وكليته ومطلقيته.

إلى هذا، فقد حاولت بعض العلوم الإنسانية الحديثة (كعلم النفس وعلم الاجتماع) أن تفهم الإنسان فهماً وضعياً قائماً على الملاحظة التجريبية لطبيعته المادية التي تمثل ماهيته المطلقة المستمدة من مبدأ آخر هو المادي.

غير أن الإنسان لا يمكن أن تكون له ماهية مطلقة وحقيقة يقينية، ذلك أنه لا ينفك يبحث عن وجهه الحقيقي الكامن خلف أي من وجوهه الظاهرة أو المتماهي فيها كلها، وإذاً؛ فإن حقيقة الإنسان المطلقة هي ممكنات ذاته ووجوده. وهذا يعني أن الإنسان ذو ماهية معرفية، أي أن مبدأ الإنسان هو المعرفة.

يتأسس على هذا أن الإنسان وجود معرفي، وأن **مبدأه** ليس مطلقاً ولا مكتفياً بذاته وإنما هو وظيفة. ومن ثمّ؛ فإنه سيكون صيرورة معرفية وتحققاً حركيّاً لممكنات حقيقته. ولكن ممكنات الحقيقة الإنسانية ليست شيئاً آخر سوى المعنى الذي يشتقه الإنسان من المعرفة، ولذلك فإن سؤال المعنى يرادف سؤال الإنسان نفسه من حيث إنَّ المعنى هو في النهاية، تأويل الإنسان لذاته ولمعرفته تأويلاً غائيّاً يكتسب نظاماً ومنطقاً داخلياً فيتحقق **عالماً**، وهذا ما نسميه الحضارة أو تاريخ رحلة الإنسان إلى المعنى؛ إلى تحرره من ذاته المجهولة دوماً ليجدها في المعرفة. وعليه؛ فإن الإنسان سيصبح من خلال المعنى، مبدأ للمعرفة.

من هذه المناقشة الموجزة يتضح أن المعنى ـ المعرفة ـ الإنسان مترادفات كلية شاملة، لذلك يمكن أن نرى الحضارة تياراً متدفقاً من البنى المتداخلة التي لا تخضع لمفاهيم التراتب الهرمي، لأن غاية المعرفة أن تمنح الإنسان القدرة على أن يرى ممكناته ويحققها. أي أن صيرورته المعرفية تنبثق من الطابع الإبداعي لوجوده. إن كلّ مجالات المعرفة مهما بدت مستقلة، هي مجموعة من الدوائر ذات المركز الواحد، وإن عالم المعنى هو صورة **هولوغرافية** نرى الإنسان ـ الكل في أي جزء منها، إنها الممكنات

مرة أخرى، والسؤال هو هو، في القصيدة وفي الأسطورة وفي الديانة، كما في أية نظرية علمية حديثة!

فهل يعني ذلك أن المعنى هو مبدأ الإنسان؟

إننا يمكن أن نعرف الإنسان بأنه الكائن الذي يوجد للمعنى وبه. وأعتقد أن هذا التعريف أفضل من غيره لأنه يستبعد حيوانيته، كما يفتح الحدود التي تقيده إلى ممكن واحد من ممكناته مما ذكره الفلاسفة، لأن المعنى يستوعبها جميعاً.

ولكن المعنى اشتقاق من المعرفة، وهكذا يبدو إننا أمام دور فلسفي، فالمعرفة هي مبدأ الإنسان وهو مبدأها في الوقت نفسه، من خلال المعنى، وعلينا أن نخرج من هذا الدور ونبحث عن مبدأ الإنسان والمعرفة والمعنى معاً.

ثالثاً: الوعي: قصديته ومقوماته

من الضروري أن نتذكر هنا، أن هذا المبدأ يجب أن يكون وظيفيّاً هو الآخر، لكنه من جهة أخرى يجب أن يكون مطلقاً في وظيفته، لكي يتمكن من استيعاب الممكنات اللانهائية للمعرفة وللمعنى وللإنسان، وهذا يتضمن ضرورة أن نتجاوز النظام الثنائي تمهيداً لتوحيد الإنسان ـ الذات، ولاشتقاق الجمال من هذه الوحدة. ولا يوجد مبدأ له هذه الميزات سوى **الوعي**. ولتدقيق ما نعنيه بهذا المصطلح، يمكن العودة إلى الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) المعروفة بأنها العلم الكلي الذي يعنى بالدراسة الوصفية الخالصة للوعي.

تنطلق الظاهراتية من أن الوعي هو «المبدأ الضروري للمعرفة»، وترتكز رؤيتها له على معطيات أساسية ثلاثة هي[٣]:

١ ـ أولية الوعي بوصفه خبرة، فهو أساس كلّ معرفة، ووجود معرفي يتعالى على الانفصال بين العارف **الذات** والمعروف **الموضوع**.

٢ ـ الوعي بوصفه مجالاً موحّداً أي كلاً (جشتالت) معرفيّاً بوجوه متعددة، ولهذا فنحن لا نكون واعين لشيء واحد منعزل في الزمن، بل بمجال يدرك مكوناته بدرجات متنوعة من الكثافة.

---

(٣) انظر: Kenneth S. Pope and Jerome L. Singer, eds., *The Stream of Consciousness: Scientific Investigations into the Flow of Human Experience*, Emotions, Personality, and Psychotherapy (New York: Plenum Press, 1978), p. 59.

٣ ـ الوعي بوصفه تياراً. ومعنى ذلك استمرارية حدوث الخبرة وتغيرها الكيفي الدائم.

واستنتاجاً من ذلك، فإن الوعي يمتاز بحركيته الذاتية التي تنطوي على كلّ الأنشطة التي يقوم بها الإنسان من حيث هو وجود معرفي ـ وظيفي. بكلمة أخرى؛ إن الوعي ينظم هذه الأنشطة ويحولها من عفويتها وتلقائيتها لتصبح فاعلية معرفية، وهذا يعني أن التسميات التي تحاول أن تعزل هذه الأنشطة من قبيل (الفكر، العقل، الذهن، الشعور، الوجدان، العاطفة، الانفعال، الإدراك الحس. .) مترادفة بمعنى ما، وأن الانفصال في ما بينها وهم أوحت به اللغة والنزعة التجزيئية للإنسان. إن هذه الأنشطة أما أنها كيفيات متمايزة لا منفصلة للوعي، تتراوح بين ما هو أولي مباشر وثانوي أكثر تعقيداً، أو أنها موضوعات للوعي يعيها وينظمها. ووفقاً لهذا التصور فإن الوجود الإنساني ـ الوظيفي يتأسس على كونه ينبثق من الوعي ذاتياً، ولهذا كان لمصطلح الوعي في الظاهراتية دلالة فريدة تستوعب هذا الوجود، بحيث أصبح مبدأ الإنسان على كليته ومطلقيته، غير مكتف بذاته، ذلك أن الوعي فعل وفاعل ومفعول في آن معاً، يؤسس المعرفة نتاجاً وسيرورة ويتأسس بها[٤].

غير أن أهم ما يميز التصور الظاهراتي للوعي هو قصديته. ذلك أن كون الوعي مبدأً ووجوداً معرفياً يوضح صيغته الماهوية الأساس وهي حركيته، فالوعي لا يكون خالصاً ومجرداً (كالعقل في الفلسفات التقليدية)، وإنما هو توجّه دائم إلى شيء ما. وهذا يعني أنه ومضمونه شيء واحد إذ يقوّم أحدهما الآخر. وتتأصل هذه الحركية في المعطيات الثلاثة التي أشرت إليها آنفاً، إذ تجعله شفافاً ممتلئاً بحضور الموضوعات فيه (أو حضوره فيها)، وهذا الحضور يعرف بالقصدية التي تعني أن كلاً من الوعي وموضوعه يقصد أحدهما الآخر تلقائياً. بكلمة أخرى إن قصدية الوعي تعني فعاليته الإيجابية في صنع ذاته وموضوعه في آن معاً. إنّها وحدة بينهما تشكل نسيج الوعي نفسه (فعل ـ فاعل)، وترقّب حيوي مستمر

---

(٤) يتألف مصطلح الوعي (Bewusstsein) كما صاغه هوسرل من كلمتين ألمانيتين: (Bewusst) وتعني اسم الفاعل والمفعول معاً من الوعي أو المعرفة أو العلم أو الشعور، و(Sein) وتعني ضمير الغائب وضمير الامتلاك للغائب، وجود، كينونة..الخ، انظر: *Deutsch-arabisches Wörterbuch*, Götz Schregle, unter Mitwirkung von Fahmi Abu l-Fadl... [et al.] (London: Macdonald & Evans ltd.; Beirut: Librairie du Liban, 1977), pp. 108 und 1065.

ويمكن أن تكون الترجمة الحرفية لهذا التركيب: ما (يكون) واعياً لـ ـ (وموعًى)، ودلالتها العامة مزدوجة أي أن الوعي هو ما يكون واعياً لذاته وموضوعه ـ موعًى بذاته وبموضوعه، فهو مبدأ ووجود معرفي فاعل منفعل في آن معاً، ومن هنا ضروريته وأوليته.

غايته تحديد الماهيات الخاصة بالظواهر (التي تظهر للوعي) عن طريق الربط والتأليف والتحليل[٥].

يترتب على هذا إن قصدية الوعي ستحقق تجاوز النظام الثنائي، إذ إنَّها تفترض تداخلاً واشتقاقاً مشتركاً لِكُلّ من بنية الذات والموضوع بحيث تنتفي هذه **الواو** التي تفصل بينها وتكون لهما بنية واحدة هي بنية الفعل القصدي نفسه. ومن ثمّ؛ فإن ماهية أية ظاهرة تتحول لتصبح ماهية للوعي، فهو حين يعي ماهية ما فإنه يعي أنه يعيها، فيحقق بذلك وجوده، ولهذا قال سارتر: «إن الوعي موجود بمقدار ما هو وعي لوجوده»[٦]. هكذا تؤسس القصدية كون الوعي مبدأ الذات المعرفية ـ الإنسان ـ ووجودها وماهيتها الوظيفية.

والآن لنكيّف فكرة قصدية الوعي، دون الدخول في تفاصيلها الفلسفية المعقدة جدّاً، ونوجهها إلى حيث تصبح مقوماً للوجود الإنساني وعالمه، وأساساً لإقامة فلسفة للجمال **الشعري** انطلاقاً من علاقتهما الجوهرية بفلسفة المعنى.

إن القصدية ليست سوى فعل يعني، والماهية التي يسعى الوعي إلى إدراكها في الظواهر هي المعنى الذي يستنتجه منها أو يسبغه عليها ويؤسسه فيها عن طريق القصد الفعال أو **العَنْي** الذي يربط ويملأ ويكمل ما هو غير مرتبط وغير ممتلئ وغير مكتمل من بنيتها ويغيّر المنظور الذي ينظر من خلاله إلى بنية الظاهرة فيكسبها معنى جديداً أو يغير معناها ودلالتها[٧].

إن الوعي بطابعه القصدي عبارة عن تبئير، وكل تبئير يتطلب اهتماماً واستكشافاً واستبقاءً وهي أنشطة الوعي في سعيه لإدراك الماهيات. ويعني الاهتمام الانشداد إلى فرادة الظاهرة وجعلها في بؤرة الوعي متميزة مستقلة عن غيرها. وأما الاستكشاف فيعنى بماهية الظاهرة وبنيتها الداخلية أو مضمونها الماهوي، ثمّ يأتي الاستبقاء الذي يكون معنيّاً بالظاهرة بوصفها علاقة، فالوعي يقوم بـ **تعليق** الظاهرة بظواهر أخرى سبق أن ميزها واستبقى ماهياتها، وهكذا يتضح أن الوعي مبدأ

---

(٥) انظر: إدموند هوسرل، **تأملات ديكارتية أو مدخل إلى الفينومينولوجيا**، ترجمة تيسير شيخ الأرض (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨)، ص ٥٢ وما بعدها؛ سماح رافع محمد، **الفينومينولوجيا عند هوسرل** (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ١٨٦ وما بعدها، وأنطوان خوري، **مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية** (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٤)، ص ٨ وما بعدها.

(٦) جان بول سارتر، **نظرية الانفعال: دراسة في الانفعال الفينومينولوجي**، ترجمة هاشم الحسيني ([بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤])، ص ١٣.

(٧) انظر: سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ٥٣.

ووجوداً وفاعلية، نسَقي غائي حركي. فحين **يقصد** ظاهرة ما فإنه أولاً يعيها **ذاتها** أي بوصفها حضوراً كلياً ينفعل به، وفي إطار هذا الحضور يحاول الوعي أن يشتق من ذات الظاهرة ماهيتها وما يقومها من داخلها فيعيها **بذاتها**. وهذا يعني أن يتفاعل معها إيجابياً ليؤسس كلّ منهما الآخر، ثمّ يكسبها بعداً كلياً حين يشتق من هذا التفاعل علاقتها بغيرها عندما يضعها في نسقيته ويضمّنها ذاته وفعاليته، وهذا يعني أنه سيتحول إلى إدراك الظاهرة **لذاتها** بما تنطوي عليه من دلالة على الوعي نفسه الذي يؤسسها.

ومن خلال هذه القصدية الاشتقاقية (الانفعال فالتفاعل ثمّ الفعالية) يتحقق وجود الوعي للمعنى. وفي إطار وحدة الوعي وحركيته يتأسس المعنى اشتقاقاً من هذه التحولات التبئيرية الثلاثة، ومن ثمّ، فإنها ستكون مقومات لوظيفة الوعي، فاهتمامه بالظاهرة ذاتها يشير إلى أول هذه المقومات؛ المقوم التمييزي الذي يجعل من العيني أو الفعلي الواقعي بِكُلّ ما فيه من عينية واقعية، مصدراً للمعنى. وأما الاستكشاف فإنه يشير إلى المقوم الماهوي الذي يركز على ماهية الظاهرة ومضمونها ويجعله مصدراً للمعنى وأساساً له. في حين يشير الاستبقاء إلى المقوم العلاقي أو التجريدي الذي يعنى بالظاهرة من حيث هي عنصر في نسق علاقي مجرد ويجعل من العلاقة مصدراً للمعنى.

غير أن هذه التحولات لا تعمل منفردة مستقلة عن بعضها، ولكن الذي يحدث غالباً أن أحد هذه المقومات ـ على الرغم من تداخلها واشتراكها في إنتاج المعنى وتأسيسه ـ قد يصبح المقوم المهيمن على عملية التبئير وإطاراً لها، فيندفع إلى المقدمة ويمنح الوعي ككل طابعه وموقعه وأساس رؤيته.

رابعاً: الجمال: الوجود والمعرفة

هنا يبدأ مفهوم الجمال الذي أردت الوصول إليه. إن الذي نستنتجه مما سبق أن المقوم التمييزي الذي يدرك الظاهرة ذاتها بعينيتها وواقعيتها هو نفسه ما يحدثنا عنه علماء الجمال ويطلقون عليه مصطلح (الإستاطيقي ـ الجمالي) غير أن الذي يختلف هنا أنه ليس مدرَكاً حسياً فقط، وإنما هو نتاج لعملية تبئير تهدف إلى المعنى وتتأطر بالتمييز القصدي وتنطوي على الماهوي والعلاقي. أي أن الإستاطيقي سيتحول بفعل القصدية إلى وجود ينطوي على الوعي بمقوماته الثلاثة.

يترتب على هذا أن الجمال ليس جوهراً أو مضموناً ولا عرَضاً أو شكلاً، وإنما هو فعل معرفي يعي ذاته ويقصدها ويؤسسها.

ومن الضروري هنا، أن أشير إلى أن فهم الفيلسوف المثالي الألماني هيغل للجمال يبدو قريباً من هذا الذي أقدمه هنا، فهو يعرّف الجمال بأنه «نمط معين لتظهير الحقيقة وتمثيلها، وأن الجميل هو التظاهر الحسي للفكرة»[8].

لكن أن يكون الجمال نمطاً للتظهير أو تظاهراً حسيّاً يعني أن الفكرة ليست هي الجمال وإنما شكلها فقط، وهذا يعني أن ثنائية الشكل والمضمون تضطر هيغل إلى تصور الجمال مسألة شكل[9].

فإذا طورنا تعريف هيغل، فيمكننا أن نقول أن الجمال هو تشكيل الوعي لذاته، وهذا يقتضي أن التشكيل فعل مستمد من المقوم التمييزي يراعي البنية الإستاطيقية للظاهرة وينظمها وفقاً لما تتضمنه من ماهية وعلاقات. أي أن التشكيل هو وجود الوعي الفعلي **في** الظاهرة الجمالية. وهذه الـ **في** لا ينبغي أن تفهم فهماً مكانياً، فالوعي يباطن التشكيل ويحييه، وهذا يؤدي إلى أن الوعي سيشتق ماهيته من الجمال وبالعكس. من جهة أخرى، فإن قصدية الوعي ستؤدي إلى أن يكون الجمال تشكيلاً للمعنى، غير أن ذلك لا يعني أن هناك ثنائية، فالمعنى والتشكيل كيان واحد يستمد وحدته من تداخل المقومات الثلاثة. إن كلاً من المعنى والتشكيل قصدي بطبيعته، والقصدية تؤسس المعنى تشكيلاً وتؤسس التشكيل بالمعنى.

إن أية ظاهرة جمالية (قصيدة، رواية، لوحة، تمثال، بناء) تتشكّل بالمعنى وللمعنى مما يعني أن الشكل لا ينفصل إطلاقاً عن مضمونه، وأكثر من هذا أنّه لا يوجد شكل/ مضمون للظاهرة الجمالية، لأنها فعل قصدي يتشكل من داخله. إن الوعي يؤسس ذاته بهذا الفعل ـ المعنى ـ الجمال، به وعبره دون أن ينفصل عنه إطلاقاً.

كلّ هذا يشير إلى أن الجمال مفهوم معرفي بالدرجة الأولى ما دام يُشتق من قصدية الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة، وأعتقد إننا نخطئ حين نتصور الجمال نتاجاً للعواطف والأحاسيس والمشاعر.. الخ، فهي على الرغم من أنها كيفيات للوعي، لا تنطوي على المعرفة في ذاتها إلا من خلال الوعي الذي ينظمها.

وقبل أن أتعمق أكثر في معرفية الجمال، أود أن أشير إلى مسألة مهمة جدّاً هي

---

(٨) انظر: فريديرك هيجل، **فكرة الجمال**، ترجمة جورج طرابيشي، ٢ مج (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ص ٨ و٣٣.

(٩) انظر: ولتر ستيس، **فلسفة هيجل**، تقديم زكي نجيب محفوظ؛ ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، ٢ مج (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢)، ص ٦١٩ وما بعدها.

أن الجمال الذي نتحدث عنه هو الجمال الفني حصراً، ذلك أن ما يعرف بالجمال الطبيعي يخرج عن مجال البحث وإن كان هو الآخر يُشتق من قصدية الوعي، إلا أنه يظل غُفلاً في ذاته. فَكُلّ موجود طبيعي لا يكون جميلاً أو قبيحاً حتّى يقصده الوعي ويقوّمه ويعرف ذاته فيه. بينما الجمال الفني ينطوي على الوعي دائماً، أنّه نتاج وظيفته المعرفية وتشكيل لها.

إن معرفية الجمال تُشتق من قصدية الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة، وتتأصل في مقوماته الوظيفية الثلاثة التي تؤسس المعنى في أوجه الظاهرة الجمالية وتنميه، فاستناداً إلى التداخل بين هذه المقومات مع التركيز على وظيفة المقوم التمييزي، فإن الوعي يقصد الظاهرة ويشكّلها بوصفها واقعة عينية موضوعية لذاته الساعية لإدراك ذاتها عبر التشكيل والموضعة.

إن معرفية الجمال تتميز بأنها توحّد الوعي بالظاهرة التي يشكلها قصديّاً. إنّه يتنبه إلى كلّ ما يقوّم وجودها العيني من تفاصيل ويريد أن تقول ذاتها عبره، يقول فيليب ليون: «أول مميزات المعرفة الجمالية هو التوحّد بين الذات والموضوع فيها، بين التعرّف والمعروف. المعرفة الجمالية هي في جوهرها حياة، فموضوعها ونوعيتها يمكن أن يُدعيا ترادفاً؛ نوعية العالم أو نوعية عقلنا أو أرواحنا. ولذلك فإننا قد نتحدث عن التجربة الجمالية ونعني بها وحدة العارف والتعرف والمعروف»[١٠]. وهذه الميزة تعني أن الجمال معرفة قائمة على اكتشاف الأشياء والموضوعات والبحث عما تنطوي عليه من ممكنات لتأسيس المعنى في ذاتها. إن الوعي يجد ممكنات وجوده في الجمال وإن معرفيته ستكون حواراً بين وجود الوعي ووجود الأشياء يظهرهما على نحو لم يظهرا عليه من قبل، وهذا يعني أن معرفية الجمال ذات طابع إبداعي. وضمن هذا الإطار فإن الوعي يشكل الظاهرة الجمالية بوصفها حقيقة، أي أن الجمال سوف ينطوي على نظام علاقي محدد قصديّاً، ولنلاحظ أن عملية التشكيل الجمالي ما هي إلا بلورة تنظيمية لعناصر متشابكة ومعقدة. ويترتب على هذا أن الظاهرة الجمالية ككل حقيقة، تنطوي على نسقها **العقلاني** ومنطقها الذي ينظمها، وهذا جانب آخر من الجوانب المعرفية للجمال، يتمثل في النظام والوحدة.

أما الجانب الأخير من معرفية الجمال فيتمثل في كونه قيمة. والقيمة اشتقاق من المعنى الذي يتم تأسيسه في الأشياء والعناصر المكونة للظاهرة الجمالية التي يشكّلها الوعي قصديّاً. وكل هذه الجوانب المتصّلة ببعضها وما تنطوي عليه من إبداع ونظام

---

(١٠) *Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic Theory,* selected and edited by E. F. Carritt (Oxford: Clarendon Press, 1966). p. 285.

وتقويم، توضح أن معرفية الجمال انفتاح على الكلي المطلق من المعرفة ومن هنا ارتبط الجمال بالحرية من حيثُ إنَّها ممارسة الوعي لممكنات وجوده، ولهذا يقول فريدريك شيلر: «الجمال هو الوسيلة الوحيدة التي تملكها الحرية لتعبر عن ذاتها»[١١].

غير أن معرفية الجمال بجوانبها هذه تعود بنا إلى النقطة التي بدأنا منها، إلى الإنسان بوصفه سياقاً كلياً وضرورياً للجمال، فالمعرفة والمعنى والقيمة التي يتضمنها، جوانب من الوجود الإنساني في سعيه المستمر لإثبات ذاته وتأسيس إنسانيته عالماً من المعاني المنظمة النامية من داخلها والقيم التي تنبثق من ممكنات هذا الوجود الذي يجد قيمته في المعنى، وفي الجمال.

إن الجمال يحدد النسيج الجوهري لإنسانية الإنسان، ولذلك فهو يبدأ وينتهي به دائماً، وكل دراسة جمالية لا تتنبه إلى هذه الحقيقة تكون عرضة للعزلة والفشل. وفي هذا الاتجاه لنحاول تعميق فهمنا للجمال وتحديده بمزيد من الدقة والوضوح.

يمكنني الآن بعد هذا الذي قدمته أن أعرّف الجمال بأنه وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم.

إن كون الجمال وجوداً يؤصله في الإنسان لأن المقصود بالوجود هنا هو الوجود الإنساني المشتق من الوعي في قصديته المعرفية. وهذا ما يجعله أعني الجمال تكشّفاً لماهية الإنسان في ـ وعبر وجوده. على أن نفهم من الماهية لا ما يفهمه الفلاسفة المثاليون منها أي كونها جوهراً بل حدوث، أو حركة تستمر وتدوم وتتكشف وجوداً معرفيّاً. ومن هنا رأى مارتن هيدغر أن الجمال «هو أسلوب وجود الحقيقة أو كينونتها»[١٢]. والحقيقة توجد بالإنسان ومن أجله. وإذا كان هيدغر يعرفها بأنها «اللاتحجُّب»، فإن الجمال يعني سعي الإنسان إلى إظهار وجوده من تحجبه وخفائه إلى حيث يوجد وينكشف لنفسه[١٣]. وواضح أن هذا الإظهار يرتد إلى قصدية الوعي وسعيه المستمر لكي يدرك ذاته ويستكشف إمكاناته المعرفية.

إن هذا التصور يعني أن الجمال يرتبط بفكرة الكمال ما دام سعياً، فالإنسان في كلّ ما يظهره من الجمال، إنما يحاول أن يؤسس سعيه إلى الكمال وينطوي عليه داخل ذاته. وفي هذا السياق لنعد إلى تلك الفكرة المدهشة التي قدمها أبو حامد الغزالي عن

---

(١١) ميشال ديرميه، **الفن والحس**، ترجمة وجيه البعيني (بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر، ١٩٨٨)، ص ١١٠.

(١٢) مارتن هيدغر، **نداء الحقيقة**، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ١٨٩.

(١٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٩ وما بعدها، وتوفيق، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص ١٠٩ وما بعدها.

أن جمال كلّ شيء في حضور كماله اللائق به والممكن له[١٤]. ويمكن أن نفهم من هذه الفكرة أن الكمال الذي يليق بشيء ما ـ أيّ شيء ـ إنما هو إسقاط إنساني. أعني أن الوعي يرى الجمال في ما يفترضه من كمال لائق بالشيء من وجهة نظره هو. فجمال الحصان مثلاً، يتحقق في ما يحدده الوعي الإنساني من صفات كمال الحصان. فكأننا هنا أمام حصان ممكن يمثل نموذجاً للجمال تقاس عليه سائر الأحصنة وتكون جميلة بقدر ما هي قريبة منه. وهنا، لا ينبغي أن نتذكر فكرة المثل الأفلاطونية، ذلك إننا يمكن أن نطوّر مفهوم الغزالي للجمال بحيث ينطوي على حركة وفعل؛ إن الحصان الكامل ينمو إنسانياً وينمّي الإنسان والوعي الجمالي في الوقت نفسه. ومن البديهي أن نعرف أن هذا الحصان لا يوجد إلا في الوعي وفي الإنسان، ومن ثمّ فهو تعبير عن كمال وجود الإنسان وكشف عن حقيقته في علاقته بِكُلّ شيء، وأن جمال الأشياء يُشتق من هذه العلاقة؛ «فالإنسان يوجد على ذلك النحو الذي لا يتجاوز فيه ذاته نحو إمكانياته فحسب، وإنما يتجاوز الأشياء المحيطة به نحو وجودها حتّى إنّها تكشف له ماذا تكون»[١٥].

ينبني على هذا أن الجمال بوصفه تشكيلاً هو محاولة من الإنسان لكي يؤسس ذاته في وجود الأشياء حين يجعلها معبراً إلى المعنى. وعندما يقول برتليمي أن الجمال ليس نموذجاً أبديّاً أو قانوناً أمثل يقوم بصورة قبلية، إنما هو إعداد[١٦]، فهذا يعني أن التشكيل الجمالي غائي، وغايته تأسيس المعنى والحقيقة التي تكشف عن وجود الإنسان وفاعلية وعيه. وهكذا يتحول الوجود الإنساني إلى وجود من أجل المعنى. والجمال هو الذي يحدث هذا التحول.

إن الظاهرة الجمالية تجسُّدٌ عيني للوجود من أجل المعنى، ومن ثمّ؛ فإن تشكّلها ينطوي على مستويات متداخلة من هذا الوجود تؤسس ذات الوعي وعالمه تأسيساً جماليّاً، وهذا يعني أن معرفية الوعي ستتظاهر في وجهين أساسيين: **الأول** أن الجمال سيكون وجوداً ـ بـ ـ ذاته أي أن الوعي سيكون مقوّماً له من الداخل وذلك ما يحوّل الظاهرة الجمالية إلى فضاء للوعي يبنيها ويؤسس طابعها المعرفي (الإيبستمولوجي) والوجودي (الأنطولوجي)، وبذلك تصبح الظاهرة الجمالية شبكة من العلاقات التي تكشف عن المعنى وتحياه وتمارسه. إن هذا الوجه يتمثل في تظاهر

(١٤) انظر: أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، **إحياء علوم الدين** (القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، ١٩٦٨)، ج ٤، ص ٣٧١ ـ ٣٧٣.

(١٥) توفيق، المصدر نفسه، ص ١١٤.

(١٦) برتليمي، **بحث في علم الجمال**، ص ٦٧.

الجمال وعياً على أساس فكرة القصدية. أما الوجه **الثاني** فإنه يقوم على الأساس نفسه، إلا أنّه سيتمثل في تظاهر الوعي جمالاً، أي أن الجمال سيكون وجوداً ـ لـ ـ ذاته، فَكُلّ ظاهرة جمالية تتشكل وفقاً لقصدية الوعي، والقصدية تهدف أخيراً إلى أن يدرك الوعي ذاته وأن يوجد لها، ذلك أن إدراك الماهيات المكوِّنة للظاهِرة الجمالية والذي يتم عبر التشكيل ليس إلا إدراك الوعي لذاته؛ إن الوعي يشكّل ذاته جمالياً في الظاهرة.

إن هذين الوجهين يتكاملان معاً ويدعم أحدهما الآخر ليؤلّفا الجمال ـ ذاته في وحدة واحدة، ذلك أنهما ينبثقان من بنيته الداخلية الذاتية التي لا تُشتق من شيء آخر غيرها، بل تتأصل في الوعي وتكون بمثابة تخارج عفوي لقصديته.

خامساً: الماهية الشعرية للوعي والجمال

في ضوء هذا التكامل الذي يتمثل في الجمال ـ ذاته متأصلاً في الوعي، واستناداً إلى فكرة أن الجمال وجود معرفي، فإنه سيكون **شعرياً** من حيث المبدأ والماهية والوجود. وأنا أستعمل هنا هذا الوصف ـ الشعري ـ بالمعنى الماهوي للشعر الذي يكمن في كشف الوجود وتأسيس حقيقة الإنسان إبداعياً. ووفقاً لهذا فإننا يمكن أن نجد الشعر في كلّ الفنون لأنه هويتها الحقيقية، ولهذا يقول هيدغر: «كلّ فن. يكون في جوهره شعراً»[١٧] ما دام إرساءً للحقيقة وتظاهراً جمالياً يقوم على الإبداع والخلق والتأسيس.

وإذا كان كلّ فن شعراً، فإن ماهيته الأصيلة تكمن في اللغة لا بوصفها أداة اتصال بل تسمية للموجودات وإظهاراً لها في الإنسان. ومن هنا، كانت اللغة كما عبر هيدغر **مَسكَناً** للوجود والإنسان[١٨]، وهي أيضاً ما يحدد الطبيعة الإبداعية لِكُلّ فن بوصفه ممارسة للشعر بمعناه الماهوي. وهذا يعني أن الفنون كلها لا الشعر وحده، لغوية في ماهيتها لأنها تعبير عن الوجود (ذاتاً وعالَماً) وكشف عن حقيقته وحفظ لها، وما دامت اللغة تسمية والتسمية تقيم عالَماً وتخلق قيماً وتؤسس الإنسان، فإن اللغة نفسها تكون شعراً بالمعنى الماهوي[١٩].

ومن خلال هذه اللغوية يصبح الوعي شعرياً لأنه هو الآخر لغوي. وهكذا

---

(١٧) توفيق، المصدر نفسه، ص ١١٧.

(١٨) انظر: هيدغر، **نداء الحقيقة**، ص ٢٠٦.

(١٩) انظر: توفيق، المصدر نفسه، ص ١١٩، و**دراسات فلسفية مهداة إلى روح عثمان أمين**، تصدير إبراهيم مدكور (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩)، ص ٣١٦ ـ ٣١٧.

عندما نصف الوعي بالشعرية فإننا نقصد إبداعيته ومعرفيته وهذا يعني ضمناً انطواءه على ماهية جمالية. إن العلاقة بين شعرية الوعي وجماليته ولغويته ليست علاقة بين ماهيات منفصلة مختلفة، بل هي ما يشكل بنية الوعي الماهوية ووجوده المعرفي فعلاً.

إن الماهية اللغوية أو الشعرية للوعي هي التي تظهر ذاتيته الأصيلة وتحييها وتؤسسها، إذ إنَّ الشعر يجعل الإنسان يكُون ذاتَه ويقُولها ويعبر عنها جماليّاً، على إننا ينبغي أن نفهم التعبير هنا بوصفه مكوِّناً لبنية الوعي القصدية المتخارجة عن ذاتها، ويتمثل هذا الإظهار في أن الوعي الشعري يدخل في تجربة مع اللغة بحيث يتوحد فيها ويطابق بين ممكناته وممكناتها. الأمر الذي يعني أنه سيعي ذاته ويحقق وجوده الذاتي من خلالها، وكلما توغل في ممكناتها أكثر وجد الجمال. ذلك أنه سيكشف الحقيقة الكلية التي ينطوي عليها في ذاته ويضيئها ويستحضرها من طوايا التحجب والخفاء حين يسمّيها أو يمنحها الوجود وفي هذا يقول هيدغر: «إن مهمة اللغة هي أن تجعل الموجود وجوداً منكشفاً في حالة فعل وأن تضمنه بوصفه كذلك. وبواسطة اللغة يمكن التعبير عن أنقى الأشياء وعن أوغلها في الغموض»[٢٠]. وهذا يعني أن شعرية الوعي وجماليته تتجسد في بحثه عن إبداعية اللغة وعن قدرتها على إظهار وتأسيس الوجود البكر للذاتية. ومن هنا، كان مايكل دوفرين يفهم الشعري بأنه ذلك «الأولي الذاتي»[٢١] أي الذي يُشتق من قصدية الوعي في توجهها الدائم إلى كلّ ما تجد فيه أصالتها وإلى كلّ ما يجعلها تقول ذاتيتها.

وعند هذه النقطة نعود مرة أخرى إلى تلك العلاقة الحميمة بين الجمال بمضمونه المعرفي والحرية. إن ممارسة الوعي للغويته تعني عودته إلى الأولي فيه وممارسته لممكناته وتحقيقها في ما لم يتأسس من المعنى قبلاً. إن الشعري يقتفي حريته في ممكنات المعرفة الجمالية التي يؤسسها في ذاته ومن أجلها.

والفكرة التي نتوصل إليها من هذا، أن الجمال يقوّم الوعي الشعري بمعناه الماهوي الأعم الذي يشمل الفنون جميعاً، والأخص الذي يقتصر على الشعر ويتأصل فيه بحيث يؤلّف كلّ منهما مبدأ الآخر وماهيته ووجوده المعرفي القائم على الإبداع.

---

(٢٠) مارتن هيدغر، **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**، ترجمة وتحقيق فؤاد كامل ومحمود رجب (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص ١٤٥.

(٢١) مايكل دوفرين، «الشعري،» ترجمة وإعداد نعيم علوية، **الفكر العربي المعاصر** (بيروت)، العدد ١٠ (١٩٨١)، ص ٣٨.

سادساً: التأويل الظاهراتي (الفينومينولوجي) منهجاً جمالياً

ما دام الجمال أسلوباً لوجود الحقيقة الإنسانية فإنه وجود معرفي حواري، أعني أنه لا يقوم إلا من حيث كونه حواراً، وهذا ما يتأصل في لغوية الوعي الشعري وفي الإنسان بوصفه السياق الجوهري للجمال. فوجوده الفعلي (الداخلي والخارجي) يكمن في التواصل[٢٢]، وحقيقته بطبيعتها وليدة الحوار، وتبادل السؤال والجواب فقط[٢٣].

ومن هذه النقطة يبدأ المنهج الذي أريد اشتقاقه لدراسة الجمال الشعري على أساس منه. إن الظاهرة الجمالية التي يؤسس الوعي وجوده وحقيقته فيها ما هي إلا سؤال وجواب أو حوار مع نفسه وبحث عنها، غير أنها تظل حواراً كامناً ما لم ينفتح عليها وعي آخر وينقلها إلى حيث تمارس فاعليتها وذلك حين يستكشفها ويتحاور معها فعلاً.

هذه الفكرة تجد أساسها في المنهج الفلسفي الظاهراتي في إدراك الماهيات ذاتها والذي يشتق من فكرة القصدية ـ الطابع الماهوي المميز للوعي. وهذا المنهج يقوم على الخطوات الآتية[٢٤]:

١ ـ تجاوز ثنائية الذات والموضوع وتوحيدهما في إطار فكرة القصدية التي تجعلهما مرتبطتين معاً.

٢ ـ ممارسة **الإبوخية** أي تعليق الاعتقادات والأحكام المسبقة حول الموضوع وإبقاؤه أمام الذات وفي بؤرة انتباهها لتَخْبُره مباشرة بِكُلّ ما ينطوي عليه من عيانية.

٣ ـ وصف ما هو معطى، أي قيام الوعي بوصف خبرته بالظاهرة المعطاة أمامه لذاته، فيحلل بنيتها وبنية الفعل المعرفي الذي يناظرها في الوعي. والهدف من الوصف إدراك ماهيات الظواهر عيانياً ثمّ إدراك علاقة الماهية المدركة بغيرها من الماهيات.

٤ ـ التأسيس الإيجابي للظواهر، الذي يعني تأسيس الوعي لمعنى موضوعه، فملاحظة البنية الوجودية للموضوع ووصفها هي خطوة على طريق المعنى الذي لا

---

(٢٢) انظر: تزفيتان تودوروف، **المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين**، ترجمة فخري صالح (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ١٢٥.

(٢٣) انظر: إرنست كاسيرر، **مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان**، ترجمة إحسان عباس (بيروت: دار الأندلس، ١٩٦١)، ص ٣٦.

(٢٤) انظر: توفيق، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص ٤٨ ـ ٥٣.

يكون معطى في الظاهرة ذاتها. ولذلك فإن الوعي عن طريق القصدية الفعالة يربط بين مكونات البنية ويكملها ويملؤها ويغير منظوره إلى الموضوع فيمنحه معنى جديداً.

هنا سأحاول ربط هذه الخطوات بموضوعنا وتطويرها باتجاه إدراك الجمال ذاته بوصفه ماهية للوعي الشعري، بكلمة أخرى؛ سأعيد تكييف هذه الخطوات لتكون مبادئ منهج جمالي لدراسة الجمال نفسه:

إن تجاوز ثنائية الذات والموضوع يعني أن الوعي الشعري سيكون موضوعاً لذات وعي آخر هو وعي التلقّي، ومن ثمّ فإن ماهية الجمال تنبثق من الحوار بين الوعيين، وإذا شئنا الدقة فإن القصدية ستصبح **تناصّاً** بين الوعيين وتداخلاً بين بنيتيهما. ولعل ما يؤكّد هذا أن الظاهرة الأدبية أو الشعرية من وجهة نظر ميشيل ريفاتير «ليست النصّ وحده ولكنها القارئ أيضاً وكل تفاعلاته الممكنة مع النصّ»[٢٥].

إن الظاهرة ستصبح مجالاً لقصدية وعي التلقّي التي ستحول النصّ إلى تجربة جمالية وتعيّنه أي تمنحه وجوداً عيانيّاً، وهذا التعيين هو إظهار ماهية الجمال من خلال الحوار بين الوعيين والتفاعل بينهما، غير أن الفكرة الأساسية التي ينبغي الإشارة إليها هنا هي أن الظاهرة تعني توحد الوعيين ومن ثمّ؛ فإن الجمال يتظاهر في وعي الظاهرة المؤلّف من قصدية وعي التلقي ووعي النصّ الشعري. أما ممارسة الإبوخية فإنها تعني أن وعي التلقي سيتخلى عن كلّ ما من شأنه أن يحجب عنه موضوعه في عيانيته وكليته بما في ذلك ما تفرضه المناهج السائدة في دراسة الأدب وكل القناعات والأحكام والنتائج المسبقة التي تراكمت حول الموضوع، والبدء من جديد، كأنها لم تكن. لكن الأهم من ذلك أن هذه العملية ستجعل من المنهج الذي يريد إدراك الجمال ذا ماهية منسجمة مع موضوعه وهدفه. إن الوسيلة ستكون اشتقاقاً من الغاية، فليس إدراك ماهية الجمال إلا تجربة جمالية لتَعَيُّنِه في الظاهرة. وهذه فكرة تشكّل أساس فلسفة الجمال الظاهراتية خاصة عند مايكل دوفرين ورومان إنغاردن اللذين فهما التجربة الجمالية بأنها إدراك أو تعيين للموضوع الجمالي الكامن والمتأصل في العمل الفني من خلال نشاط تأسيسي يكتشفه ويجلبه إلى حالة وجود مكتمل وحضور تام[٢٦].

والخطوة الثالثة في المنهج الظاهراتي: تتمثل بوصف ما هو معطى من بنية

---

(٢٥) انظر: Michael Riffaterre, *Text Production,* translated by Terese Lyons (New York: Columbia University Press, 1983), p. 3.

(٢٦) انظر: توفيق، المصدر نفسه، ص ٣٤٩.

الظاهرة الجمالية، لكن البنية هنا ليس لها ذلك المفهوم المجرد الذي نجده في البنيوية، وإنما هي بنية عيانية لا توجد بمعزل عن مكوناتها وأنساقها العلاقية بل تتأصل فيها. غير أن الوصف الظاهراتي بهذه الهيئة التي هو عليها أصلاً يبقى قاصراً عن إدراك كلّ أبعاد ماهية الظاهرة التي قد لا تظهر في ما هو معطى كليّاً، ومن ثمّ ينبغي **تأويل** المعطى للوصول إلى الماهية.

إن هذا يعني أن دراسة الجمال ستنفتح على مجال أوسع مما عرفته من حدودها التقليدية، هو مجال علم التأويل أو الهيرمنيوطيقا (Hermeneutics)، بل إن هذا المجال الجديد أصبح البديل الذي ينبغي التحول إليه وترك علم الجمال التقليدي، وتلك هي دعوة هانز جورج غادامار الذي رأى أن الإستاطيقا يجب أن تتحول إلى علم التأويل الأعلى والأشمل لأن المهمة الفلسفية للتفكير في الفن لم تعد توضيح الجمال الأبدي للطبيعة بل توضيح شروط السيرورة (أو العملية) التي بواسطتها يصبح الفن مفهوماً ومفسَّراً، وهي عملية قائمة على الحوار المتوالي مع العمل الفني(٢٧).

والذي نفهمه من هذا أن التأويل يريد أن يحلّ المشكلات التي أثقلت الإستاطيقا جذريّاً وذلك بأن يتوحد بموضوعه ويعرفه من داخله، وهذا يقتضي أن يكون التأويل منهجاً ذا ماهية مشتقة من موضوعه أي ماهية جمالية. وتلك قضية سأعود إليها لاحقاً من أجل تأصيلها(٢٨).

أخيراً تأتي الخطوة الرابعة التي ستؤسس المعنى الذي تنطوي عليه الظاهرة الجمالية، غير إننا يجب أن نفهم أن المعنى هنا اشتقاق من الماهية التي يتم التوصل إليها عن طريق الوصف التأويلي والتفاعل والحوار بين وعيي الظاهرة الجمالية، أي أن المعنى يوجد بوصفه إمكانية وليس شيئاً محدداً بصورة مسبقة من قبل الشاعر مثلاً، وإذا كان لا بُدَّ من وجود قصد للشاعر، فإن هذا القصد ليس مختلفاً عن القصيدة، ولا هو يرافقها، إن «ـه» القصيدة(٢٩). ونفهم من هذا أن المعنى هو كلّ ما يمكن أن تنطوي عليه القصيدة بوصفها ظاهرة جمالية ومجالاً للتناصّ بين وعي التلقي والوعي

---

(٢٧) David Couzens Hoy, *The Critical Circle: Literature, History, and Philosophical Hermeneutics* (Berkeley, CA: University of California Press, 1978), p. 137.

(٢٨) انظر: القسم الأول، الفصل الثالث من هذا الكتاب، حيث قمت ببناء منهج الوعي الشعري العربي في تأسيس الجمال، استناداً إلى مقولة البيان بوصفه مبدأ إيبستمولوجياً عربياً مستقلاً، مما يمكن أن يتحول إلى منهج للتأويل الجمالي للشعر. وفي ذلك محاولة لتأصيل التأويل عربيّاً ومنحه ماهية جمالية في الوقت نفسه. والسبب في إنّني أجلت البحث في ذلك إلى موضعه هذا، إنّني لم أرد أن أثقل التمهيد بالقضايا النظرية المجردة، هذا فضلاً عن أن أي تنظير سيصبح مفهوماً على نحو أفضل حين يكون جزءاً من التطبيق نفسه.

(٢٩) انظر: Hoy, Ibid., p. 39.

الشعري. ومن هنا كان المعنى الأدبي «قصداً تخييلياً»[٣٠] يتقبل كلّ التعينات الممكنة للظاهرة ما دامت مرتبطة بمقومات بنيتها الجمالية.

والواقع أن ما يميز الظاهرة الجمالية هو أنّها «مبأّرة ذاتياً ونسيج من المسكوت عنه يعيش على فائض المعنى الذي يدخله فيه القارئ»[٣١]. كما يقول أمبرتو إيكو، ويترتب على هذا أنّها ستنفتح باستمرار لا على معنى محدد، وإنما على **المعنى** بوصفه إمكانية، وهذا ما يعزز ماهيتها ويُشتق منها، ذلك لأن الجمال وجود معرفي والوجود إمكانية أكبر من كلّ تحققاتها الفعلية. وهذا الانفتاح هو ما يسميه رولان بارت بالمعنى الجمع الذي يشكّل ما ينطوي عليه كلّ أثر من معان متعددة ممكنة[٣٢].

لكن هذا لا يعني إطلاقاً أن نرفض إسناد المعنى ـ أيّ معنى ـ للظاهرة الجمالية، فليس التأويل إلا تحقيق لفاعلية التخّيل في الواقع، ومن ثمّ؛ فإن المعنى وإن كان إمكانية، يظل مرتبطاً بشروط تحققه التي تمنح التأويل أهميته وضرورته.

وثمة مسألة غاية في الأهمية أود التنبيه عليها وهي أن التأويل (وما يعرف بنظريات التلقي والقراءة التي تنتمي إليه) لا يمتلك حدوداً وقواعد منهجية صارمة كالتي نجدها في المناهج الأخرى كالبنيوية مثلاً، وكل ما نجده هو مجموعة من المبادئ العامة والتصورات التي تعين المؤول على ممارسة التأويل بوصفه تفاعلاً حرّاً بين وعيه ووعي النصّ، ولكن هل أن تحديد مثل هذه القواعد والحدود أمر مستحيل؟

من الضروري قبل الإجابة على هذا السؤال أن نبتعد هنا عن كلّ التعقيدات التي يثيرها التأويل في ارتباطه بالفلسفة واللاهوت والقانون وغيرها من مجالات المعرفة، وأن نكتفي بالتأويل الجمالي الأدبي. وهنا يمكن أن نعتبر أن قواعده هي تلك التي حددتها آنفاً، اشتقاقاً من خطوات المنهج الظاهراتي لإدراك الماهيات، ويبقى أمامنا أن نوضح حدوده.

إن ما نعنيه بالحدود هو منطلقات التأويل ومهمته والمجال الذي يتحرك فيه. وينبغي لهذه الحدود أن تتوافق مع ماهية موضوعه ـ الجمال ـ بوصفه وجوداً معرفيّاً

---

(٣٠) انظر: William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction* (Oxford: Blackwell, 1984), p. 56.

(٣١) انظر: أمبرتو إيكو، «القارئ النموذجي،» ترجمة أحمد بو حسن، **آفاق** (المغرب)، العددان ٨ ـ ٩ (١٩٨٨)، ص ١٤٠.

(٣٢) انظر: رولان بارت، **النقد والحقيقة**، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب؛ مراجعة محمد برادة (الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٥)، ص ٥٤.

قصدياً يكشف الحقيقة الإنسانية، أي أن التأويل يجب أن يبحث عن هذه الحقيقة ويجعل من الجمال معبراً إلى الإنسان الذي يتأسس في التفاعل الحر بين وعي المؤوِّل ووعي المؤوَّل. ومن هنا يقول والتر ديفز: «إن علاقة الذات الإنسانية بنفسها وفهمها لمعنى أن تكون كائناً إنسانياً هي الأساس الجوهري لِكُلّ فعل تأويل»[٣٣]. وهذا يتطلب أولاً، ألا تُعامل الظاهرة الجمالية بوصفها **موضوعاً** منفصلاً عن الذات أو عن من يؤوله، بل **ذات** حقيقية لها عيانيتها وفاعليتها الوجودية التي تستطيع أن تعلن عن ذاتها وتدخل في كلّ الحوارات التي يمكن أن تواجهها، وعلى المؤول أن يتيح لها وللإنسان الذي تعبر عنه وتحمله في ذاتها أن يتكلم بوعيه وبذاتيته. أي أن وعي التأويل سيكون أشبه بالعامل المساعد الذي يتيح للوعي الشعري المتضمن في الظاهرة الجمالية أن يحقق كلّ تفاعلاته الممكنة.

لكن ذاتية التأويل لا تتناقض مع تحقيق المقومات الخاصة التي تكون بنية الظاهرة، ذلك أن الذاتية هنا لا تعني ما يكون معتمداً على ذات، ولا ما هو شخصي خالص، بل ما يكون مرتبطاً بالذات[٣٤]، أي الذي يكون وجوده منسوباً ومشتقّاً من الذات بوصفها جوهراً لقصدية الوعي في توجُّهها لإدراك الماهيات. وقد أوضح بارت معنى الذاتية في تأويل النصّ وفهمه: «أنّها ذاتية اللاذات التي تعارض ذاتية الذات (النزعة الانطباعية) ولاذاتية الذات (النزعة الموضوعية)»[٣٥].

وبناء على هذه الذاتية، فإن التأويل يشتمل على **الفهم** بوصفه عملية معرفية تسعى لتوضيح الإنسان بذاته ولذاته والتي تقوم على الألفة بالملامح الرئيسيّة لطبيعته، خاصة رغبته في التواصل والتعبير عن نفسه، وهنا يؤسس المؤول ذاته وإنسانيته في تأويله لأن الفهم كما حدده فلهلم دلتاي بدقة، هو «إعادة اكتشاف الأنا في الغير»[٣٦]. وهو أيضاً ما يجعل التأويل إعادة اكتشاف الغير في الأنا وتأسيسها لذاته ولإنسانيته. إن الفهم يجعل من التأويل حواراً بِكُلّ ما في الكلمة من معنى، ويعزز ماهية المنهج الجمالي لأنه يمثل التجسيد الذي يُحدث التجربة الجمالية[٣٧].

---

(٣٣) Walter A. Davis, *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978), p. 116.

(٣٤) انظر: توفيق، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٣٥) انظر: رولان بارت، **لذة النصّ**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨)، ص ٢٢.

(٣٦) هـ. ب. ريكمان، **منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية**، ترجمة علي عبد المعطي مكاوي (بيروت: [د. ن.]، ١٩٧٩)، ص ١٦٤.

(٣٧) انظر: Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*, p. 58.

إلى ذلك، فإن فلسفة التأويل الأدبي تؤكد على أن يكون التأويل **عميقاً** ذلك أن «جوهر العمل لا يكمن في تكامل الظاهر فقط، بل في القوى الباطنة والعناصر والبنى التي تورث السطح»[٣٨]. إن التأويل يجب أن يعي المبدأ القصدي المتأصل في بنية العمل الأدبي التي تحدد التفاعل الوظيفي التبادلي لمكوناته وهذا يقتضي التعمق في (المرجع) الكلي الذي تتأصل فيه الظاهرة الجمالية وتعبّر عنه. لكن هذا المرجع لا يوجد خارج الظاهرة بأي شكل من الأشكال، بل يتأسس في وعبر مكونات التشكيل عيانياً. وليس هذا المرجع سوى الوعي في كليته ومطلقيته وشموله.

إن اعتبار الوعي مرجعاً للظاهرة الجمالية سيفتح أمام التأويل مجالاً واسعاً ليؤسس التداخل بين مجالات المعرفة الإنسانية، لكن ذلك لا يعني إطلاقاً أن يكون التأويل تلفيقاً بين هذه المجالات. بل على العكس؛ أنّه ينطلق من جوهرها الأساس الذي تنبثق منه، أعني الإنسان الكلي الذي تبدأ منه وتحاول الوصول إليه لتكتشف قيمته وبنية وجوده المعرفي وكيفية صنعه وتأسيسه للمعنى وللحضارة، ومن هنا، سيكون هدف التأويل الجمالي في هذا البحث محاولة استكشاف الماهية الحضارية للإنسان العربي من خلال الشعر الذي أبدعه وأسس وجوده المعرفي فيه.

إن كلّ ما ذكرته من ماهية الجمال والوعي والتأويل سيبقى هنا معزولاً في كيانه النظري ولن يكتسب قيمته الحقيقية إلا من خلال التطبيق والممارسة الفعلية. وعليه، فإن كثيراً من جوانب الرؤية والمنهج ستتضح وتتعمق أكثر فأكثر كلّما تقدّمنا خطوات أخرى في الممارسة على امتداد البحث. ولذلك يمكن أن نعد مهمة هذا التمهيد تقديم فهم أولي وملامح عامة جدّاً لما سيجري تحقيقه لاحقاً.

---

(٣٨) Davis, *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason*, p. 68.



القسم الأول

جماليـات الفضـاء الشعـري العربـي



الفصل الأول

التأويـل الجمالـي للإيقـاع العربـي

أولاً: إشكالية الإيقاع الشعري

تتفق الدراسات القديمة والحديثة على أن الإيقاع مقوّم أساسي للجمال الشعري يمنحه قدرته على التأثير والفعالية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة. ومن هنا، فقد أصبح مبحثاً جوهرياً في هذه الدراسات التي حاولت أن توضح ماهيته ووظيفته الشعرية.

وإذا كان مبحث الإيقاع في الدراسات التقليدية ـ عامة ـ يتوزع بين علمي العروض والبلاغة متخذاً صيغاً جاهزة تقريباً تتعلق بالأوزان والقوافي، وبعض أبواب علم البديع كالجناس والتصريع والترصيع والسجع.. الخ، فإن الدراسات الحديثة شهدت تطوراً كبيراً في هذا المجال، إذ أصبح هذا المبحث مرتكَزاً محوريّاً في نظريات الأدب والدراسات النقدية والأدبية على اختلاف منطلقاتها الفلسفية والمنهجية. ولعل أهم هذه النظريات وأكثرها اهتماماً بمبحث الإيقاع ما دعي بعلم الأدب بتياراته المختلفة التي بدأت بالنقد الأمريكي الجديد ثمّ بلغت قمة نضجها مع منجزات الشكلانية الروسية التي ورثتها البنيوية من بعدها؛ هذا العلم الذي عُرف بمنهجيته الصارمة المستقصية (نظرياً وتطبيقياً) في تناوله لهذا المبحث.

ولكن مفهوم الإيقاع رغم صرامة المنهج العلمي، وربما بسببها، أصبح مفهوماً إشكاليّاً يحيطه الالتباس من كلّ جانب بسبب انفتاحه على نسق من المشكلات المنهجية والفلسفية منها ما يتعلق بماهية الإيقاع نفسه ومكوناته، وعلاقته بمفاهيم أخرى مقاربة له كالموسيقى والوزن والنظم، ومنها ما يتعلق بوظيفته الجمالية والتشكيلية والدلالية، في إطار ماهية الشعر الحركية المعقدة، ثمّ المشكلات التي تثيرها المنهجية

العلمية، وتأتي أخيراً المشكلة الفلسفية المتعلّقة بماهية الزمان؛ المقوِّم الماهوي للإيقاع.

وقد ازداد هذا المفهوم الإشكالي تعقيداً واضطراباً حين قامت بعض الدراسات النقدية للشعر العربي (قديمة وحديثه) بتبني المنهج العلمي وتطبيقه حرفياً لما يعنيه من تحديث يتجاوز حدود النظرة التراثية التقليدية للشعر والتي حكم عليها بالجمود والنمطية والرتابة. . الخ، جعل النقاد والشعراء العرب يتحدثون عن **ثورة** في النقد والشعر العربيين، دون وعي حقيقي بالسياق الثقافي والحضاري الغربي الذي أسس مفهومه الخاص للإيقاع، استناداً إلى تراثه الشعري الخاص ورؤيته الفلسفية الخاصة للعالم. وليس بالإمكان تجنب هذه الإشكالية إلا بتفهم ما تنطوي عليه من مشكلات، والعودة بها إلى جذورها، ثمّ إعادة صياغتها ظاهراتياً بحيث تنفتح على ماهيتها الحقيقية العميقة.

لقد اشتُق المفهوم الغربي للإيقاع (Rhythm) من جذر لغوي يوناني يعني التدفق والجريان، والمقصود به عامة هو «التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف، أو الضغط واللين أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء»[١]. وواضح أن الإيقاع بمفهومه العام هنا، يدلّ على كونه مفهوماً كيفيّاً قائماً على ضبط الاستمرارية الحسية للتدفق عبر تكميمها (جعلها كمية) لكي تنتظم في كيان نسقي وعلاقي يربط المتضادات المتعاقبة دورياً في خطّ الزمان.

وهذا الفهم الكيفي ـ الكمي هو جوهر التعريفات المختلفة للإيقاع الشعري عامة، لكن المسألة الأساسية هنا أن مفهوم الإيقاع مشتق من نبرية اللغات الأوروبية حصراً، فالنبر هو العنصر الزمني الذي يحدد البعد الكمي للكلمات عن طريق تقسيمها إلى مقاطع أو (أقدام) ذات نبر ثقيل أو خفيف. ومن هذا النبر اشتق الوزن الشعري الغربي (Meter) عامة، وأصبح «النموذج الذي يقوم عليه الإيقاع»[٢]. ولهذا كانت دراسة الإيقاع في الشعر الغربي تعتمد النبر وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية. إن الإيقاع مجموعة من الأزمنة النغمية المحدودة في أدوار متساوية فهو رهين بالوزن، ولاستقامة الوزن ينبغي استحضار ما يسمّى بالنبر[٣]. ولكننا هنا نلمس أن كيفية الإيقاع، على الرغم من أنه أوسع من النبر الوزني ومشتمل عليه، تكتسب طابعاً كميّاً

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص ٤٧.

(٢) *Encyclopedia International* (1990), vol. 1, p. 573.

(٣) انظر: مسلك ميمون، «المستشرقون ودراسة العروض العربي،» **عالم الفكر** (الكويت)، السنة ٢٥، العدد ١ (١٩٩٦)، ص ١٦٩.

بحتاً يطابق كمية النبر نفسه، ومن هنا شُبِّه الوزن باليد اليسرى لعازف البيانو إذ يعزف بها نقرة مكررة منتظمة، والإيقاع يشبه يده اليمنى إذ تنسج كلّ أنواع اللاانتظامات (الكيفية) على تلك النقرة(٤). وأعتقد أن هذا التناقض بين كيفية الإيقاع وكميته، هو مصدر الغموض الذي يلتبسه، ويوضح أولى معالم إشكاليته.

وإذا عدنا إلى التصور العلمي للإيقاع لا سيّما التصور الشكلاني ـ البنيوي سنلاحظ أن فكرة كمية الإيقاع ستعاود الظهور بصورة أكثر حدة ووضوحاً لاعتبارات منهجية بحتة.

إن الشكلانية تتصور الإيقاع انطلاقاً من مبادئها الثلاثة التي تتضايف في ما بينها؛ **الأول** كما حدده رومان ياكوبسون أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية (التي ستتحول فيما بعد إلى الشعرية عند البنيويين) وبذلك أصبح النصّ بوصفه كياناً موضوعياً بحتاً، مركز الاهتمام. والأدبية هي **ما** يجعل من نصّ ما نصّاً أدبيّاً. وهذه الـ **ما** تتضمن المبدأ **الثاني** وهو الشكل بوصفه كلاً علاقيّاً ينطوي على القيمة **الأدبية** في ذاته (وقد تحول إلى مفهوم البنية)، ثمّ يأتي المبدأ **الثالث** وهو الإغراب أو الإفراد (الذي عُرف بالانزياح في المنهج البنيوي). والإيقاع استناداً إلى هذه المبادئ الثلاثة، نسق علاقي (تجريدي) لكنه حسي متجسد في الوقت ذاته، لأن الشعر «يتوفر على أبنية تركيبية قارّة مرتبطة بدون انفصام إلى الإيقاع، وتبعاً لذلك، فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة ويصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر»(٥). فهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته، باعتباره التناوب الزمني للظواهر المتراكبة الذي يمارس تأثيراً حاسماً على جميع مستويات الشعر(٦).

يمتاز مفهوم الإيقاع هنا بسعته، وليس الوزن سوى حالة من حالاته وبرهان ملموس على وجوده(٧) إذ يضم مجموعة من العناصر الشكلية النسقية المترابطة في ما بينها (النظم، الموسيقى، الوزن، القافية، النبر، التنغيم، الوقفة، الصوت، المقطع، الكلمة، السطر، التوازي، التقاطع، الاختلاف، التوافق، الانسجام، التناسب، التناغم.. الخ) مما يختص بالبنيات اللسانية (الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية)

---

(٤) Robert Hillyer, *In Pursuit of Poetry* (New York; Toronto; London: McGraw-Hill, [1960]), p. 13.

(٥) **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، ترجمة إبراهيم الخطيب (الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين؛ بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢)، ص ٥٢.

(٦) انظر: صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧)، ص ٧١.

(٧) المصدر نفسه، ص ٧١.

التي ترتبط في ما بينها بنيوياً. وينبثق هذا النسق العلاقي الحسي من فكرة الانزياح أو الانحراف بوصفه معياراً لشعرية الشعر ووظيفته، فالشعر خطاب متباطئ منحرف[٨]، وظيفته خلق الغريب[٩]، وهذا يؤدي إلى أن يكون الشكل جوهر الشعر لأنه واسطة إيصال مستقلة معبرة عن نفسها، قادرة على توسيع نطاق اللغة إلى أبعد من الإطار اليومي للمعنى عن طريق الإيقاع والتداعي والإيحاء[١٠].

لكن مشكلة هذا التصور هي العلاقة بين الإيقاع والدلالة، فلا اختلاف في أن الإيقاع دال، أو أن له وظيفة دلالية، إلا أن توضيح كيفية تأديته لهذه الوظيفة في إطار الانزياح/ الشكل يثير صعوبات حقيقية أمام المنهج العلمي لم ينجح أحد في حلها. وواضح أن مردَّ هذه الصعوبات إلى أن الشكلانية تنكر أي مضمون للشكل، وتستبدله بالوظيفة وتنزع إلى التحليل الكمي للانزياح. إن الشكل الشعري يتكون من جزئيات قابلة للتحليل والقياس، وعلى هذا الأساس يحدد المنهج العلمي وظيفة الإيقاع بتجزئة الشكل إلى عناصره الكمية ثمّ يرصد العلاقات الممكنة بينها، ولقد أشار كوهين إلى أن مفهوم الانزياح الذي يميز الشعر عن النثر في المنهج العلمي مفهوم كمي بالدرجة الأولى[١١].

من هنا فشل المنهج العلمي بسبب هذا التكميم في إيجاد علاقة مقنعة بين الإيقاع والمعنى الكلي كإمكانية. ولقد رأى باختين أن هذه النزعة التجريبية الموضوعية تمارس اختزالاً مضاعفاً للعمل إلى بناه اللغوية أولاً، ثمّ إلى بناه الصوتية متجاهلة المظاهر التعبيرية القصدية؛ القوة التي تشكل لغة الشعر وتمنحها تميزها[١٢]، وأن السمات المميزة للشعر لا تتعلق بعناصره اللغوية بل بالبناء الشعري لا كنسق من العلاقات المجردة بل كتفاعل ووحدة كلية[١٣].

إن النزعة التجريبية للمنهج العلمي لا تستطيع الوصول إلى ما هو قصدي أو

---

(٨) تزفيتان تودوروف، **نقد النقد**، ترجمة سامي سويدان ([بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة]؛ بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦)، ص ٣٢.

(٩) ترنس هوكز، **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة مجيد الماشطة (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٥٨.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(١١) جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦)، ص ٢٣.

(١٢) تزفيتان تودوروف، **المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين**، ترجمة فخري صالح (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ٣٣ ـ ٣٤.

(١٣) تودوروف، **نقد النقد**، ص ٧٥.

شعري في الشعر لأنها تنطلق من مسلمة منهجية هي الانفصال بين الذات **العارفة** والموضوع **المعروف** وتجرُّدها وحياديتها التامة تجاهه، فهي تتعامل مع الشعري بوصفه موضوعاً (بالمعنى الحرفي للكلمة) قابلاً للتشريح والملاحظة والتقييس، أي أنها تعمد إلى تشييئه، ثمّ إلى تبسيطه واختزاله إلى عناصره الأولية التي تحكمها قوانين معينة، ولكن الشعري حواري بطبيعته لأنه ينطوي على وعيه الخاص، والحوار تذاوت. وذلك بالضبط ما يقع خارج اهتمام المنهج العلمي. من هنا كان هذا المنهج لا يعنى بالقيمة الجمالية للشعر وبمحاولة تفسيرها؛ إننا ـ كما يقول تودوروف ـ نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما، ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة أو علم للأدب موضع شكّ[١٤].

إن الكل وحدة حركية حية، ولا يساوي مجموع أجزائه، ومع ذلك فإن المنهج العلمي يهتم بما هو كمي متصوراً أنه الحامل الأساسي للمعنى كوظيفة شعرية، لكن الشعري كيفي، ولا يمكن لذلك أن يكون الكمي ـ في جزئيته ـ أساساً له إذ «لا يمكن ردّ الكيف إلى الكم»[١٥]. وأن المعنى ينبثق من الكلية ويقوم عليها. وما يفعله المنهج العلمي هو تجريد هذه الكلية من محتواها عن طريق «مكننة البنية»[١٦] أو الشكل تفكيكاً وتركيباً. ولعل هذا ما جعل جاك دريدا يقول: «إن البنية كنسق تجريدي من العلاقات كلية مهجورة من قبل قواها، لا تبرز إلا عندما يتم تحييد المحتوى الذي هو طاقة المعنى الحية، كمثل معمار مدينة غير آهلة، أو عصفت بها عاصفة، واختزلتها كارثة طبيعية أو فنية إلى هيكلها وحده، مدينة لم تعد مأهولة ولا مهجورة ببساطة»[١٧].

من جهة أخرى، فإن الاهتمام بكمية الشعر التي تحيل إلى البنية أو القانون المجرد يرتبط بفكرة الحركة التي فهمت عن طريق السكون دوماً، فالظاهرة الشعرية واقعة عينية حية لها ديمومتها الخاصة المتمثلة في كونها تغيراً كيفيّاً (وهذا هو ما يشكّل

---

(١٤) تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧)، ص ٨٠.

(١٥) م. روزنتال وب. يودين، **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة سمير كرم (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١)، ص ٤٠١.

(١٦) يمنى العيد، **في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي**، ط ٣ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥)، ص ٥٩.

(١٧) جاك ديريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨)، ص ١٣٤.

جوهر الإيقاع الشعري) لكن التحليل لا يدرك، أو لا يستطيع أن يدرك أن العناصر المكونة ليست هي التغير نفسه، وكما يفسر الحركة بالسكون فإنه يركن إلى ما هو غير متحرك بذاته ليفسر به الحركية، أنّه يعزل المكونات ويجدول العلاقات ويضع القانون لكن النتيجة تبقى بعيدة عما هو قصدي؛ عن الشعري، وعن ديمومته ومعناه كإمكانية وتفتح.

هنا تنفتح إشكالية الإيقاع الشعري على بعدها الفلسفي المقولي، أو الأكثر عمقاً وجوهرية في الفكر الإنساني وهو الزمان. فالإيقاع في جوهره زماني، وتحويله إلى نسق بنيوي إنما هو إحياء للفلسفة الإيلية التي تنكر التغيّر والحركة والزمان. فالقانون المستمد من العلاقات النسقية أو البنية وجود غير زماني، أو حقيقة ذات طابع لازماني(١٨). لكنه في الوقت نفسه يحمل التصور الفيزيائي ـ الرياضي للزمان بوصفه وجوداً كليّاً مطلقاً يرتبط بالمادة (البعد الآينيشتايني الرابع). ومن ثمّ، فهو مفهوم كمي قابل للتحليل والقياس. والإيقاع وفقاً لهذا التصور يصبح توتراً مشدوداً إلى الوجود الحسي الموضوعي للحدث الشعري، وإلى بنيته المجردة أو الوجود الذهني في آن معاً. ومرة أخرى يبدو الإيقاع مفهوماً متناقضاً مما يزيد في تعقيده وغموضه الإشكالي.

إن ما أريد أن أقرره هنا أن المفهوم الغربي الحديث للإيقاع، بِكُلّ ما يحمله من أبعاد إشكالية، وبغض النظر عن مدى صلاحيته لدراسة الشعر الغربي عموماً، لا يمكن أن يُسحب إلى مجال الشعر العربي دون أن يجرده من كثير من ميزاته الجمالية والفنية. ومن قبل، حاول بعض المستشرقين فهم العَروض العربي من خلال مفاهيم النبر والمقطع والقدم والكم والإيقاع دون نجاح، والسبب في ذلك أنهم عمدوا إلى إسقاط ما يعرفونه عن العروض الأوروبي عليه، وذلك ما لاحظه أهم دارسي العَروض العربي من المستشرقين وهو جوتهولد فايل(١٩).

لكن المسألة لا تقف عند هذا الحد، فلقد تصور المحدثون العرب أن العَروض قالب مجرد مستقر أو جامد، ومن هذه الفكرة انطلقت محاولات التحديث. ولقد اعتمد بعض النقاد في محاولاتهم لدراسة الإيقاع مناهج حديثة مستفيدين من منجزات علم اللغة والصوتيات وعلم النفس وأجهزة القياس المختبرية.. الخ. لكن ذلك كلّه كان ينزع إلى الإسقاط ومحاولة تقديم العروض القديم في شكل غربي جاهز. إلى ذلك، فإن كلّ هذه المحاولات كانت تتصور أن مفهوم الإيقاع الغربي بمرونته وخصوبته، سيمكّنها من تجاوز دائرة العَروض وحدودها الضيقة المستقرة. والذي حدث حقّاً، هو

---

(١٨) فؤاد زكريا، **الجذور الفلسفية للبنائية**، ط ٢ (الدار البيضاء: دار قرطبة، ١٩٨٦)، ص ١٩.

(١٩) ميمون، «المستشرقون ودراسة العروض العربي،» ص ١٧١.

أنها جعلت منه مبحثاً شكليّاً، أو مستوى من مستويات الشكل، يدرس التكرارات المختلفة، الصوتية والتركيبية واللغوية. . الخ. ومرة أخرى يظل هذا المبحث كميّاً جزئيّاً، بعيداً عن المعنى وعن كلية الظاهرة الشعرية. وأكثر من ذلك، أن الإيقاع لم يعد عربيّاً؛ أعني أن **علمية** البحث فيه جرّدته من هُويته الثقافية دون أن تعي ذلك.

إن هذه المناقشة المكثفة تكشف عن أن إعادة صياغة إشكالية الإيقاع فلسفيّاً ومنهجيّاً ضرورة ملحّة، بغية تهيئتها للفهم الظاهراتي الذي سيمنحنا بصراً نافذاً في تأويلها تأويلاً إيجابيّاً وعميقاً، وذلك بوضعها في سياق كلية الظاهرة الشعرية ومرجعها الداخلي الفاعل (قصدية الوعي الشعري بوصفه وجوداً للمعنى).

لقد اتخذت كلّ الدراسات مبحث الإيقاع منطلقاً إلى المعنى، فأخطأت طريقها، وعليه فإنني سأتخذ الاتجاه المضادّ، أي أن أجعل من المعنى منطلقاً لفهم الإيقاع. ولا سبيل إلى ذلك إلا بالعودة إلى الزمان، بوصفه المقوّم المقولي الأساس لوجود الإنسان الذي ينبثق منه كلّ معنى. وهذا يقتضي أن لا ننظر إلى الإيقاع كميزة **تضاف** إلى الشعر، بل هو انبثاق من الماهية الجوهرية للوعي الشعري؛ وهي **إيقاعيته** كما سأوضح ذلك بعد قليل.

ثانياً: الوجود (الأنتروبي)[٢٠] في الزمان وإيقاعية الوعي

الزمان، بعيداً عن التعقيدات التي يثيرها كثير من التصورات الفلسفية والعلمية والدينية، فكرة مشتقة بطريقة ما من الحركة الشاملة التي تكتنف وجود الإنسان ووجود كلّ شيء من حوله وتظهر على شكل تغير لانهائي. بكلمة أخرى، إن الحركة هي الأسلوب الذي توجد به كلّ الموجودات والزمان هو المحور التصوري الذي يختزل هذه الحركة اللانهائية ويوحدها ومن ثمّ، يعين على فهمها.

وعلى الرغم من الاختلافات الشديدة حول ما إذا كان للزمان وجود موضوعي مستقل عن الحركة والمادة، أو مرتبط بهما، أو أنه محض وجود مثالي قبلي، أو تجريد رياضي. . الخ، فإن المسألة الجوهرية هنا أن الزمان يظل مفهوماً ترميزيّاً للحركة أو

---

(٢٠) «الأنتروبيا»: هي القانون الثاني للديناميكا الحرارية الذي يتلخص في أن الكون يسير حتمياً، نحو الفوضى والانهدام، استنتاجاً من أن الطاقة عند تحولها إلى طاقة أخرى تفقد جزءاً منها دائماً، وهذا يعني أن الأنتروبيا في حالة تزايد مستمر، بالنظر إلى أنها عملية لا عكوسية. فنظام الديناميكا الحرارية لا يعود إلى النقطة التي بدأ منها أبداً، لأن التغيرات التي تطرأ على تحول الطاقة تخلخل روابط هذا النظام دوماً. وذلك ما يعطي الزمان اتجاهه اللاعكوسي المتقدم إلى أمام. انظر: جون. ب. بريجز، **الكون المرآة**، ترجمة نهاد العبيدي (بغداد: دار واسط، ١٩٨٦)، ص ١١٣ ـ ١١٥. وفي الحقيقة أن وجود الإنسان مشروط بالأنتروبيا وخاضع لها، وما الزمان سوى التعبير المجازي عنها مع التأكيد على إنّني هنا، أستخدم مضمون الفكرة العلمية أو دلالتها العامة.

رمزاً لها. لكن هذا الرمز لا يوجد بمعزل عن وعي الإنسان، أنّه خبرة معيشة دوماً تكتسب تعينها الفعلي من قصدية الوعي.

وقد أصبح هذا الرمز بعداً مقوليّاً لعالم الوعي وماهية له. أي أنه صار بفعل قصدية الوعي شرطاً لوعي الوعي لذاته وعالمه، أو مقوماً للوجود الإنساني. من هنا، فإن الزمان بوصفه رمزاً، لا يوجد أبداً بمعزل عن معناه الذي يمنحه إياه الوعي.

إن المعنى الذي يتضمنه هذا الرمز مستمد من تصوره خبرة قصدية معيشة ذات جانبين موضوعي وذاتي. وتبعاً لذلك فإن الزمان الموضوعي هو المقوم لوجود الوعي موضوعيّاً أو لوجوده في العالم المعيش، عالم الموقف الطبيعي كإطار خارجي للوعي. وزمان هذا العالم يتضمن بعداً تجسيميّاً فهو يتحقق تياراً متدفقاً لانهائيّاً بين الأزل والأبد، ذا قوة مطلقة لها القدرة على تجديد العالم المعيش وإفنائه في آن معاً. وبإزاء هذه المطلقية فإن الحياة بِكُلّ تظاهراتها (بما في ذلك حياة الإنسان وكينونته المادية) تكون هامشية مؤقتة، أو محض توتر بين الوجود والعدم وصراع تنبثق منه الموجودات لتتلاشى سريعاً. وقد صار هذا التحقق شرطاً لوعي الإنسان بكينونته الحية وإطاراً له، فالماضي يتمثل في أنه انفصال لهذه الكينونة عن ذاتها. والمستقبل هو غاية هذا الانفصال وتلاشي الكينونة في هوة العدم. وما الحاضر إلا نقطة وهمية بينهما. ومن هنا اكتسب الزمان الموضوعي معنى سلبيّاً متجسداً في دلالته على الموت الذي يباطن الحياة منذ لحظة انبثاقها، أي أن معنى الوجود في العالم المعيش أصبح مرادفاً للفناء والتدهور والتناهي، وأصبح الوجود الإنساني الذي لا يستطيع الانفكاك من أسر الزمان وجوداً أنتروبيّاً يسير نحو غايته التي لا يمكن تفاديها؛ الموت.

أما الجانب الذاتي من الزمان بوصفه فكرة قصدية فإنه مبني على الوجود الأنتروبي للإنسان ومشتق منه، لكنه يتضمن تحويلاً جذريّاً لمعنى هذا الوجود. ذلك أن جوهر الوجود الإنساني ينطوي على فكرة الصراع مع الأنتروبيا في لاعكوسيتها وتقدّمها المطرد من الماضي إلى المستقبل. فَكُلّ ما يحاوله الإنسان دائماً هو أن يتمسك بوجوده الذاتي الذي ينفلت من بين يديه في التدفق الهائل لتيار الأنتروبيا المدمرة، بأن يمنح قدرتها على الإيجاد فرصة أن تدوم ولو على صعيد ضيق قابل للنمو والتأثير والفاعلية، ولا سبيل أمامه إلا بأن يعيد صياغة وعيه بالزمان بوصفه وجوداً لذاته في الزمان، وهذا يعني تحويل التقدّم المطرد عكسيّاً ولو على صعيد الوعي فقط. أي أن يسير الوعي من المستقبل إلى الماضي؛ من الموت إلى الحياة.

الزمان رمز إنساني إذاً، يكتسب معنيين متضادين، والوعي وجود يعي ذاته وهي تتحرك في اتجاهين متعاكسين متداخلين يباطن أحدهما الآخر، ومن هذا الصراع يتحقق

الوجود الإنساني. وكل محاولات الإنسان لتحقيق وجود وإنقاذه من الزمان الموضوعي (التي نسميها الحضارة) مبنية على هذا الصراع، ذلك أن أهم ما تمثله الأنتروبيا للوعي هو «وجود حالات من الفوضى تفوق حالات النظام على الدوام»[٢١]. وما الحضارة إلا تنظيم الفوضى، أو إخضاعها لنظام معين. ولو عدنا إلى أساطير الخلق القديمة لوجدنا هذه الفكرة واضحة بدقة. فهناك صراع بين آلهة الفوضى والعدم وآلهة النظام والوجود ينتهي بتغلب الأخيرة دائماً.

إن الإله **مردوخ** عند العراقيين القدماء يتغلب على إلهة الفوضى **تعامت** ليعيد تنظيم الكون، وعند الإغريق نجد أن الإله **كرونوس** (الزمان) يقضي على المحاولة الأولى لنشأة الكون (الحضارة) بقتله لوالده **أورانوس** (السماء) أحد طرفي النظام الكوني الحضاري (مع الأرض)، ثمّ يعود إله الزمان هذا ليأكل أولاده واحداً بعد الآخر حال ولادتهم (فكرة الأنتروبيا)، لكن ابنه **زيوس** (الإله الحضاري الأول) استطاع التخلص من هذا المصير، وتمكن من التغلب على والده، واحتل عرش الكون ليبدأ تنظيمه من جديد. والفكرة الأساسية هنا أن هناك صراعاً رمزياً بين الفوضى والنظام، وأن وجود الإنسان الكائن الحضاري لا يوجد إلا في هذا السياق، أي بأن يبتكر النظام ويدعمه، حماية لوجوده الحضاري من عوامل الفوضى والتحلل والفناء.

إن الوجود الإنساني الحضاري وجود معرفي في جوهره. وإذاً فإن المعرفة هي سلاح الإنسان للتخلص من تسلط الزمان الموضوعي بِكُلّ ما يحمله من معانٍ على وجوده من هنا يمكن أن نفسر مثلاً، لماذا كانت المعرفة الإنسانية ترتبط دوماً بمصدر لازماني (ومثال ذلك عالم المثل الأفلاطوني)، ولماذا كان العقل بوصفه أداة هذه المعرفة جوهراً لا زمانياً هو الآخر، رغم حلوله في الإنسان، ولماذا أيضاً كانت قيم المعرفة (الحق والخير والجمال) مطلقة لا زمانية.

إن المعرفة اتصال بالمطلق، بالوجود المطلق وخلاص من شرطية الزمان الموضوعي وهي تتحرك حركة دورية منتظمة، متنقلة بين المطلق والذات والعالم لكنها في جوهرها تأسيس للنظام، (ولنلاحظ أن المطلق المعرفي يمتاز بالكمال، والذات المعرفية تحاول أن تدرك هذا الكمال وتتمثله، والعالم هو صورة لتحقق هذا الإدراك). ولما كانت المعرفة صراعاً مع الزمان الموضوعي فإن انتظامها الدوري هذا هو أسلوب وجودها للتغلب على خطية الزمان وتقدّمه المطّرد، وهنا نصل إلى الماهية الفلسفية العميقة للإيقاع كمقوم جوهري للوعي والوجود الإنسانيين.

---

(٢١) ستيفن هوكنغ، **موجز في تاريخ الزمن: من الانفجار العظيم إلى الثقوب السوداء**، ترجمة باسل محمد الحديثي (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠)، ص ٢٢٠.

إن الإيقاع هنا، مقولة معرفية شاملة، ذلك أنه «التناظر الوظيفي بين قطبي الواقع والذات والموضوع وحركة تنتج من حيوية ما، أو من نظام محدد يقدم نفسه كتعبير مشخص وبلورة صياغية»[٢٢]. وليس هذا التناظر الوظيفي سوى المعرفة نفسها وانتظامها النسقي، بفعل قصدية الوعي. وعلى هذا فإن المعرفة كلها إيقاعية لإيقاعية الوعي، ليس فقط من جهة كونها ذات انتظام منطقي خاص في سيرورتها، بل لأنها لا تستطيع أن تستوعب موضوعها إلا بمنحه طبيعة إيقاعية لأن الإيقاع يختزل المتكثرات إلى وحدة، ولهذا كان العالم الإنساني عالماً إيقاعياً دائماً، (مثال ذلك الكون الفيثاغوري). ومن هنا فقد اكتسبت فكرة إيقاعية المعرفة، وبنائها لكون منتظم (موسيقي) بعداً قيمياً (منطقياً وأخلاقياً وإستاطيقياً) بالنظر إلى أن الانتظام الإيقاعي كمال، والكمال قيمة القيم (الحق والخير والجمال)، ومن هنا كانت الفلسفة «أسمى أنواع الموسيقى وأفضلها»[٢٣]، لأنها اتحاد كلي بالكمال، وأصبح دور الفنان في الكون الفلسفي الإيقاعي ذا رسالة محددة: «أن يساعد الإنسان على بعث التوافق بين نفسه والنفس الكلية عن طريق الإيقاع»[٢٤].

إن الإنسان كائن إيقاعي في جوهره، وإيقاعيته هذه نتاج صراعه مع خطية الزمان الموضوعي ومحاولته للتغلب عليه، عن طريق إعادة صياغته لهذه الموضوعية، وردّها إلى الذاتية، وبذلك لم يعد الزمان بالنسبة إلى الوعي في بعده الظاهراتي القصدي تقدّماً خطياً بل «شبكة من الأفعال القصدية التي تتضمن التوتر والاستبقاء والترقب»[٢٥]. وهذه الأفعال تعني انتباه الوعي إلى وجوده في الزمان والحفاظ عليه وتنميته، بتكثيف أبعاد الزمانات الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في بؤرة واحدة هي بؤرة القصدية. وبهذا فإن الوعي يخبُر ذاته ووجوده كما لو كانت تحيا في حاضر مستمر، هو زمان الآن كلحظات مبنية في تركيب أصيل[٢٦] وهذا يعني أن التناقض الذي تنطوي عليه زمانية الوعي (الوجود ـ العدم) سيدفع الوعي إلى أن يستحضر ذاته دائماً في نقطة محددة عن طريق دمج كيفيتين من كيفياته القصدية (الذاكرة التي

(٢٢) *A Dictionary of Symbols*, by J. E. Cirlot, translated from the spanish by Jack Sage; foreword by Herbert Read (London: Routledge & K. Paul, [1967]), p. xxxii.

(٢٣) جوليوس بورتنوي، **الفيلسوف وفن الموسيقى**، ترجمة فؤاد زكريا (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤)، ص ٣٥.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٢٥) **دراسات فلسفية مهداة إلى روح عثمان أمين**، تصدير إبراهيم مدكور (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩)، ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧.

(٢٦) جان بول سارتر، **الوجود والعدم: بحث في الأنطولوجيا الظاهرية**، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦)، ص ٢٠١.

يسترجع بها ماضيه، والخيال الذي يستحضر المستقبل) في ذاته الحاضرة بالنسبة له دوماً. والمسألة الدقيقة هنا أن كلاً من «الذاكرة والخيال فعل واحد»[٢٧]، في إطار الوعي وقصديته لأنهما خبرة على الدرجة نفسها من الكثافة، فالوعي الإنساني يتخيل ذاكرته، مثلما يتذكر خياله!

إن إيقاعية الوعي مستمدة من حضوره في الآن، أي من عودته الدورية إلى ذاته مع كلّ لحظة من لحظات تخارجه، التي ستشكل بدورها عالمه إيقاعياً أيضاً. بكلمة أخرى، إن زمان الآن المتجدد يتضمن معنى الإيقاعية وجوهرها من حيثُ إنَّها انتظام ناتج عن توتر الوعي بين الزمان الموضوعي الذي يحيله إلى التشتت والفوضى، والزمان الداخلي الذي يحيله إلى ذاته دائماً، ويحضره في العالم على هيئة فعل. والإيقاعية هي هذا الوسيط الذي يبتكره الوعي بوصفه مبدأ للمعرفة ووجوداً لذاته في حالة تخارج مستمر.

وسواء أكان هذا الآن زمانَ الروح المطلق (هيغل) أو ديمومةً (برغسون) أو لحظةً (روبنال وباشلار) أو أبديةً (برديائيف) أو همّاً وقلقاً (هيدغر)، فإنه ينطوي على طبيعة خلاقة إبداعية، لأنه يعين الوعي على أن يوجد ويستمرّ ويحقق وجوده. وهذه الإبداعية تنبثق من توتره في الزمانين المتعاكسين. وما إيقاعية الوعي سوى ذاكرته الحقيقية، إذ تجعل الوعي يدرك زمانيته، وتضمن وحدته وتكامله مع وحدة حاضره غير المنقسم أي أن الإيقاعية تكتسب ماهية الذاكرة من حيثُ إنَّها أعمق مبدأ أنطولوجي للإنسان والعامل الزمني لخلوده[٢٨] لأنها تعني تحول الوعي إلى ذاته وتكثفه فتنقذ بذلك وجوده في الزمان من إحالته الموضوعية أو تعيد صياغتها جذرياً وفقاً للسياق التالي: «لا وجود إلا في الزمان، والزمان سرّ التناهي فَكُلّ وجود فناء. ولكن الفناء يعني تحقق الإمكان، وكل تحقق فعل، والفعل هو الخلق. فالتناهي إذاً خلاق»[٢٩]. وعلى المستوى الأنطولوجي هناك حاضر يخلق بلا انقطاع، وتكثيف للوجود في الزمان الداخلي الذي يتعالى على ذاته دائماً بنفيها أي إبداعها المتواصل. وهذا النشاط الخلاق يحرر الوعي من أسر الزمان الموضوعي، ومن إحالة الوجود الإنساني إليه. إن الإيقاعية في جوهرها إذاً، نمط وجود الوعي الإنساني للحرية. ومن هذه النقطة يمكن أن نفسر علاقته الخفية بالمعنى.

---

(٢٧) ر. ل. بريت، **التصور والخيال**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩)، ص ١٨.

(٢٨) نيقولاي برديائيف، **العزلة والمجتمع**، ترجمة فؤاد كامل، ط ٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٣١.

(٢٩) عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، ط ٢ (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥)، ص ١٣٥.

ثالثاً: إيقاعية الوعي الشعري وفلسفتها الجمالية

إن ميزة الظاهرة الشعرية أنها لا تُظهر المعنى حسب، ولكنها في الوقت نفسه تظهر الوعي الشعري الذي يباطنها ويؤسس المعنى فيها. أي أنها فضاؤه الجمالي الذي يتحقق فيه ويجد ذاته في كلّ جزء منه. ووفقاً لهذا، فإن الظاهرة الشعرية هي أسلوب وجود الوعي الشعري. وإذا كان من الممكن تصورها فضاءً **مجسّماً** فإن أبعاده الثلاثة هي اللغة والزمان والوعي. وهذه الأبعاد الثلاثة لا توجد منعزلة، بل متداخلة لأنها تتقاطع في كلّ نقطة من نقاط هذا الفضاء.

ولما كان الوعي الشعري إستاطيقيّاً يُعنى بالظاهرة ذاتها، ويجعلها مصدراً للمعنى بذاتها بما لها من فرادة وتميز بوصفها واقعة إستاطيقية، فإن كلاً من الزمان واللغة سيكون واقعة إستاطيقية تُدرَكُ لذاتها وتوجد لذاتها. وما يفعله تعامدها مع الوعي، أنه سيجعل وجودهما غاية في التكثيف، وبذلك فإن المعنى الذي ينطويان عليه سيصبح معنى رمزيّاً مكثفاً هو الآخر، ومقوّماً لأنطولوجية الظاهرة الشعرية.

وما يقوم به الوعي الشعري هو تحويل زمانية وجوده إلى زمانية إستاطيقية. ومن هنا يؤسس إيقاعيته، إذ لما كان وجوده في الزمان انبثاقاً وتخارجاً ينطوي على توتر بين الزمان الموضوعي في خطيته والزمان الذاتي باعتباره حضوراً مستمراً، فإن هذا التوتر يتحول إستاطيقياً إلى علاقة تكرارية دورية أو انتظام، وليس هذا الانتظام سوى عملية تقطيع لاستمرارية الزمان، أو بكلمة أدق، للوجود في الزمان وإعادة صياغتها وتشكيلها.

إن إيقاعية الوعي الشعري هي استحضاره لذاته وعودته المستمرة إليها، عبر هذا الانتظام الذي يمنح الزمان شكلاً هو شكل الوعي نفسه أو شكل إدراكه لذاته، وفي هذا الشكل المنتظم «يلتقي الوعي ذاته في حالة وحدة، أما لأنه يتعرف فيها تساويه الذاتي من حيثُ إنّه يعبر عن نظام التنوع الاعتباطي، وإما لأنه يتذكر مع كلّ رجوع للوحدة عينها، أنه كان حاضراً هنا آنفاً، وأن هذا الرجوع يكشف له عن أنه هو القاعدة والضابط الآمر»[٣٠] الذي يمارس وجوده الفعلي، أو آنيته في الظاهرة الشعرية التي تكشف عن أن شكل الارتباط بين الوعي والزمان إنما ينبثق من الذاكرة بوصفها كيفية الوعي الوظيفية التي تضمن وحدته الذاتية وتماسكه الديمومي. ولكن هذه الديمومة لا تكون تدفقاً كيفيّاً مستمرّاً (بمفهومها البرغسوني) بل كيفية منتظمة أو شبكة من الأزمنة المتداخلة التي تتوحد في زمان الآن، زمان

(٣٠) فريديرك هيجل، **فن الموسيقى**، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ص ٤٣.

الظاهرة الشعرية، وزمان مرجعيتها الباطنة فيها، أعني قصدية الوعي الشعري كوجود في الزمان.

وتنص إيقاعية الوعي الشعري على الوجود في الزمان بوصفه توتراً تعيشه ذاكرة الظاهرة التي «لا تنتظم فيها حالات الزمان المختلفة، الحاضر والماضي والمستقبل بصورة تسلسلية أو تصاعدية أو مطردة، بل تترابط وتختلط بعضها ببعض بصورة متشابكة ودينامية»[٣١]. وذلك ما يمنح الظاهرة تشكّلها الإيقاعي الخاص الذي يتعين في ممارستها المكثفة للوجود في الزمان. ولعل ذلك ما دفع ياكوبسون إلى القول بأن «الشعر مؤثر إلى أقصى حدّ لأنه يجعلنا نمارس الزمان الفعلي»[٣٢] وأنا أفسر هذا التأثير عن طريق التذاوت الذي تخلقه إيقاعية الوعي. وهذا يعني أن الظاهرة الشعرية تصبح لا زمانية بمعنى من المعاني لأنها تعود إلى ذاتها دوماً وتحققها فعلاً في الآن، وفي المتلقي.

إن المضمون العميق لجمالية الزمان في الظاهرة الشعرية أن الوعي الشعري يبني ذاته وعالمه إيقاعيّاً، أي يشكلهما جماليّاً عبر الإيقاع. لكن أهم ما يميز إيقاعية الوعي الشعري أن زمانيتها ليست تكراراً أفقيّاً فقط كما في التصور التقليدي الكمي للإيقاع، بل هي عمودية أساساً، فالتوتر الذي ينطوي عليه وجوده لا ينتج نفسه خطيّاً، بل انبثاقيّاً، تباطن كلّ لحظة فيه لحظة أخرى، ولقد أشار باشلار إلى فكرة عمودية اللحظة الشعرية أو عمقيتها، حيث تبرهن التزامنات بانتظامها على أن للحظة الشعرية منظوراً ميتافيزيقيّاً (هو الوعي الشعري)، وهذا ما يمنحها طابعها الخلاق والفعال والأبدي، وأن هذه العمودية تحقق نظامها الداخلي بكسرها لأفقية ديمومة الزمان وأطرها الخارجية، بعدم إسناد الزمان الداخلي الخاص إلى الزمان الخارجي (زمان الآخرين وزمان الأشياء وزمان الحياة اليومية)[٣٣] لكن باشلار في تأكيده على ميتافيزيقية اللحظة الشعرية يغفل أن عموديتها لا تنفصل عن آنيتها، أو وجودها الفعلي كظاهرة شعرية. إن تنقية الديمومة ضرورة، لكن ذلك لا يعني جعلها تجريداً محضاً بل ممارسة لذاتها جماليّاً.

---

(٣١) هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب**، ترجمة أسعد مرزوق (القاهرة؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢)، ص ٣٠.

(٣٢) رومان ياكوبسون، **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**، ترجمة فالح صدام الأمارة وعبد الجبار محمد علي؛ مراجعة مرتضى باقر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)، ص ٧٨.

(٣٣) غاستون باشلار، «اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية،» ترجمة أدونيس [علي أحمد سعيد]، **مواقف** (قبرص)، العدد ٢٤ (١٩٨٢)، ص ٩٥ ـ ٩٦.

هذا الفضاء الجمالي لا يوجد بمعزل عن المجال الذي يحقق فيه آنيته، وأعني به اللغة، فإذا كان الوعي الشعري يعيد صياغة وجوده في الزمان فإنه يعيد بذلك صياغة زمان اللغة، أو بكلمة أدق، وعي اللغة بالزمان من حيثُ إنَّ وجود الإنسان أو وعيه « يقوم أساسه في اللغة»[٣٤]. وهذا يعني أن وعي اللغة سيكون موضوعاً قصديّاً لإستاطيقة الوعي الشعري. وبذلك تصبح اللغة هي المقوم الجوهري للفضاء الجمالي إذ ستنطوي على الزمان الإيقاعي وتجعله ينبثق منها ويتأسس فيها. وهذا التوحد بين الزمان واللغة لا يناقض طبيعتها وماهيتها، فهي في الأصل نظام زماني وكل مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية تقوم على الزمان[٣٥]، لكنها خارج الشعر تتساوق مع الزمان الموضوعي وتتوازى معه، وبذلك تكتسب نثريتها.

إن المعنى الدقيق للنثرية، أن اللغة تتحول إلى محض أداة تواصلية تقوم بتكميم الوعي أي تنقله كميّاً؛ إنها تحاول اللحاق بالمعنى، وتعجز عن ذلك لأنها «مليئة بالشقوق والفراغات» كما يقول برغسون[٣٦]. ومن هنا، فإنها تميل إلى أن تكون تعبيراً آليّاً عن الواقع الخارجي (الوعي الاجتماعي) تكرره وتعيد إنتاجه سلبيّاً، وهذا يعني أنها بتحولها إلى أداة، تتشيأ بفعل تشيّؤ الوعي الاجتماعي الذي يميل إلى الركود والاستقرار عادة.

لكن اللغة في ماهيتها الأصيلة، نظام إبداعي منفتح على ذاته وتمتاز بحيويتها وحركيتها الكيفية التي تتيح للإنسان إنتاج عدد غير متناهٍ من التراكيب أو الجمل وفهمها حتّى لو لم يكن قد سمعها من قبل، استناداً إلى مبدأ المعرفة الضرورية فيه الذي يوجد في حالة انفتاح دائم على ذاته (الوعي). واللغة في حالتها هذه لا تعبر عن الوعي آليّاً، بقدر ما (تكُونه)؛ إنها هي إياه تماماً، لأنها لا تتحدث عنه، بل (تقولُه) أي تمكّنه من الوجود[٣٧].

ولما كان الوعي حضوراً مؤسِّساً للعالم فإن اللغة هي كيان هذا الحضور. يقول

---

(٣٤) مارتن هيدغر، **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**، ترجمة وتحقيق فؤاد كامل ومحمود رجب (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص ١٤٧.

(٣٥) مالك المطلبي، «الزمن واللغة،» (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٧٤)، ص ١٠ ـ ١٢.

(٣٦) انظر: كمال يوسف الحاج، **فلسفة اللغة** (بيروت: دار النشر للجامعيين، ١٩٦٧)، ص ٢٠٣ وما بعدها.

(٣٧) مارتن هيدغر، **نداء الحقيقة**، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ٢١٢ وما بعدها.

هيدغر: «هناك حيث توجد لغة يوجد عالم، وهناك حيث يوجد العالم يوجد التاريخ. إن اللغة ضمان للعالم والتاريخ. إنها تضمن أن يكون باستطاعة الإنسان أن يوجد بوصفه كائناً تاريخياً»(٣٨). وتلك هي غاية الوعي الشعري؛ أن يحول وجوده في الزمان إلى وجود لغوي أصيل يؤسس تاريخية الإنسان وعالمه. وهنا تنفتح إيقاعية الوعي الشعري على بعدها الحضاري. فما يفعله الوعي الشعري حين يضمّن زمانيته في اللغة هو تحويل الوجود الكمي النثري للغة المعبرة عن الوعي الاجتماعي وركوده ورتابة استمرارية زمانه الخطي إلى وجود كيفي يعود إلى ذاته مع كلّ خطوة إلى أمام وينطلق منهما دورياً، والصيرورة التاريخية ليست خطية كمية، إنها عودة الوعي إلى الذات مع كلّ خطوة وهذا هو المعنى العميق للإيقاعية. إن الوعي يدخل في تجربة مع اللغة ويجعلها في مركز التبئير الإستاطيقي، فيتمثل كلّ منهما الماهية الأصيلة للآخر ويكشفان معاً عن العالم ويؤسسانه معرفياً. وهكذا ترتبط إيقاعية الشعر بإيقاعية المعرفة بأن تجعل زمانية اللغة تتكثف في اللحظة التي يحياها الوعي ويخبر ذاته فيها، هذه اللحظة التي تديم دينامية الوعي الشعري وفاعليته الحضارية، وتدفع الوعي الاجتماعي إلى الصيرورة حين يقوم بتشكيل لغته وعالمه إيقاعياً أو شعرياً.

رابعاً: الفلسفة الجمالية للإيقاع الشعري العربي: فضاء الدهر وفضاء الكهف

في الصفحات السابقة حاولت أن أبين أن إيقاعية الشعر ليست مسألة شكلية إطلاقاً، بل هي جوهر الوعي الشعري، وتضرب بجذورها عميقاً في وجود الإنسان ووعيه ككائن حضاري يبحث عن ذاته ويحاول أن يحققها، مؤسّساً بذلك عالمه، عالم المعنى. وتلك مقدمة مكثفة حددت من خلالها أسس الرؤية الفلسفية التي ستمكّنني من الدخول إلى عالم الوعي الشعري الجاهلي وتأويل إيقاعيته تأويلاً عميقاً يكشف عن جذورها الفلسفية والحضارية من خلال ماهيتها الجمالية.

أبدأ بالقول إن إيقاعية الشعر العربي ظاهرة معقدة جدّاً، ولا سبيل إلى فهمها إلا بتأويل ما هو كلي وجوهري منها أولاً، تمهيداً لدراستها تطبيقياً بحيث يتم الكشف عن الكلي مرة أخرى في الجزئي.

إن وجود الوعي الشعري العربي يتأسس في كونه صراعاً ضدّ الدهر بِكُلّ

---

(٣٨) هيدغر، **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**، ص ١٤٩.

تظاهراته الاجتماعية والثقافية، وهذا الصراع الذي يشكل جوهر الوعي العربي يتخذ وجوهاً عديدة هي ذاتها وجوه إيقاعية الوعي الفلسفية والجمالية.

وتتأسس فكرة الدهر مبدئيّاً على الكينونة المادية للإنسان العربي وعلاقته المباشرة بالبيئة الطبيعية، هذه الصحراء الشحيحة التي تحاصره بلا نهائيتها، والحافلة بالتغيرات الرتيبة في الحياة العضوية من الولادة والنمو والانهيار ثمّ الموت في دورة لا تنتهي (يتجسد فيها الزمان العضوي)، أو بالتغيرات العنيفة المفاجئة للظواهر الطبيعية التي تجلب الدمار معها. ولما كان هذا الإنسان يوجد **في** هذه البيئة، فقد صارت الفضاء الواقعي لكينونته المادية، وليس هذا الفضاء سوى الدهر نفسه.

وقد صاغ هذا الفضاء مجمل رؤية الإنسان الجاهلي لعالمه، وشكّل البعد **الأنطولوجي** المعرفي لوعيه ووجوده في هذا العالم، أو بكلمة أخرى، إن هذا الفضاء هو المقوم الأساسي لعالم العربي فقد رأى فيه حركة متقدمة باطراد، حاملة كلّ مظاهر الحياة بما فيها حياته نفسها إلى هاوية الفناء، وتخيَّله قوة مهولة تتحكم به وتوجهه إلى مصيره؛ قوة لها ما للقدر من بطش وسطوة، وما للقضاء من حتمية وغموض ولا سببية، شعر إزاءها بهامشية وجوده في الكون ووهميته. وعلى هذه الفكرة بنى نظامه الاجتماعي القبلي المتكيف سلبيّاً مع هذا الفضاء والخاضع تماماً لتغيراته المضطربة التي لا يستطيع التحكم بها. إن القبيلة كيان اجتماعي ذو نظام خاص يجعل من رابطة الدم سنداً لوحدته، ومن الأرض (الحِمَى) مقوّماً لوجوده، ومن التنافس مع غيره من الكيانات القبلية أسلوباً للحياة، فهو نظام مغلق على نفسه، يحاول أن يحتمي بانغلاقه هذا من كلّ ما يمثله الدهر، لكنه في الوقت نفسه يستمد وعيه من وجود الدهر، إن وعي القبيلة منغلق على كينونته قسراً لأنه **وجود للدهر**.

وأهم ما يعكسه هذا الانغلاق أن الوعي الاجتماعي القبلي وعي هامشي، وأنه وعي بالجزئية، فالإنسان هنا يدور حول ذاته لكنه لا يصل إليها، أي أنه لا يستطيع أن يعي ذاته كوحدة، لأنه في حدود ارتباطه بالقبيلة والدهر، لا يستطيع التمسك بها فتتشتَّت منه في طوفان الحركة المدمرة المتجهة إلى العدم والفناء والموت. ومن هنا فإن الوجود للدهر، يعني شيئاً واحداً هو اللامعنى.

وإذا كان الوعي الشعري في ذاته صراعاً مع الدهر، فإنه صراع مع الوعي الاجتماعي الجزئي أو مع اللامعنى. وأولى أوجه هذا الصراع هو الكشف عن هذا اللامعنى الذي يتضمنه الوجود للدهر، وتشكيله شعريّاً، ليكون منطَلقاً إلى المعنى. إن ما سيحدث هنا، أن الوعي الشعري سيجعل من الدهر فضاء رمزيّاً مقوّماً لعالم اللامعنى (النثري الخارجي)، ولعالم المعنى الشعري الذاتي الداخلي في آنٍ معاً.

ويكشف الشعر العربي عن أن العثور على المعنى وتأسيسه عالَماً في عالم اللامعنى، ينطوي على وعي مأساوي عميق ومروع بالفقدان. فزوال الأشياء في فضاء الدهر وتلاشيها السريع في العدم هو الفكرة الجوهرية في هذا الشعر، التي أسست الروح الحضارية الشعرية لإنسان العصر الجاهلي. إن المعنى (الحضارة) كفاح مأساوي في فضاء الدهر. وأولى أوجه هذا الكفاح الصورة التي يحدد بها الوعي الشعري وجوده في هذا الفضاء الفنائي، أو وجود هذا الفضاء فيه كمقوم مقولي لوجوده. يقول الأفوه الأودي(٣٩):

فَصُروفُ الدَّهْرِ في أَطْباقِهِ ... خِلْفَةٌ فيها ارتفاعٌ وانحدارُ

بينما النّاسُ على عَلْيائها ... إذ هَوَوا في هُوَّةٍ فيها فغارُوا

إنما نِعْمةُ قَومٍ مُتعةٌ ... وحياةُ المرْءِ ثَوبٌ مُستعارُ

ولياليهِ إلالٌ للقُوَى ... من مُداهُ تَختَليها وشِفارُ

حَتَمَ الدَّهْرُ علَينا إنَّهُ ... ظَلَفٌ ما نال مِنّا وجُبَارُ

فلهُ في كلِّ يومٍ عَدوةٌ ... ليس عنها لامْرِئٍ طارَ مَطارُ

إن الوعي الشعري يشكّل الدهر في صورته الحقيقية فضاءً فجائعيّاً، وقوة غاشمة لا حول للإنسان بإزائها، تبطش به بمنتهى القسوة. فهو يتحرك في مسار دائري متقلباً بالإنسان، يعيره الحياة ويسلبها منه متى شاء، ليغور بها في هوة الفناء والعدم، فهي حياة هامشية لا قيمة لها يملكها الدهر، لا الإنسان، ولذلك فهي غريبة منفصلة عنه، أو شيء خارجي يرتديه كالثوب. يقول المهلهل(٤٠):

أَرَى طُولَ الحَياةِ وقد تَولَّى ... كما قد يُسلَبُ الثَّوبُ المُعارُ

وتكشف هذه الصورة عن مقدار التأزم والتوتر الذي كان يعيشه الوعي الشعري بوصفه خلاصة للوعي الإنساني في تلك المرحلة، فهو يحيا على حافة هاوية الفناء في نقطة وهمية بين الوجود والعدم، سجيناً في فضاء الدهر الذي يتحرك

---

(٣٩) صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري، **الحماسة البصرية**، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان، السلسلة الجديدة، ٢ ج (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤)، ج ١، ص ٤٩. (إلال: إضعاف، ظلف وجبار: لا ثأر منه ولا عوض).

(٤٠) انظر: نافع منجل الراجحي، «المهلهل بن ربيعة التغلبي، حياته وشعره،» (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، بغداد، ١٩٨٦)، ص ١٩١.

كدوامة مهولة لا نهائية تسير إلى الفناء ولا خلاص للإنسان منها ولو فعل المستحيل أي الطيران لأن الدهر فضاء كوني أو رحى كونية تطحن كلّ شيء[٤١]:

.. كـذاكَ الـدَّهْـرُ دَولـتُـه سِـجـالٌ   تـكُـرُّ صُـروفُـهُ حـيـنـاً فـحـيـنـا

فـبَـيـنـا مـا نُـسَـرُّ بـه ونَـرْضـى   ولـو لُـبِـسَـتْ غَـضـارتُـه سِـنـيـنـا

إذِ انْـقَـلَـبـتْ بـهِ كَـرّاتُ دَهْـرٍ   فـألْـفَـيْـتَ الأُلـى غُـبِـطُـوا طَـحِـيـنـا

هكذا يبدو الدهر الفضاء الواقعي الوحيد الذي يعيه الإنسان، أو يجب أن يعيه لأن الحياة المنعمة السهلة، في حقيقتها سراب زائل ووهم لا يستحق أن يُغبط عليها أو يفرح بها. إنّها لفضائها العدمي الذي سيقودها إلى مصيرها الحتمي؛ الفناء ويحولها إلى تراب وعدم، يقول عدي بن زيد العبادي[٤٢]:

لا يـروقَـنْـكَ صـائـرٌ لـفـنـاءٍ   كـلُّ دُنْـيـا مَـصـيـرُهـا لـلـتُّـرابِ

ولا ينفع الإنسان أن ينشغل عن وجوده للدهر باستغراقه في متع الحياة، والانغلاق على كينونته المادية الضيقة التي لا ترى ذاتها، فتعين الدهر بذلك، على تحقيق سطوته وبطشه، ولذلك يقول امرؤ القيس موضحاً أبعاد كينونة الإنسان في هذا الفضاء[٤٣]:

أرانـا مُـوضِـعـيـنَ لأمْـرِ غَـيْـبٍ   ونُـسْـحَـرُ بـالـطَّـعـامِ وبـالـشَّـرابِ

عـصـافـيـرٌ وذِبّـانٌ ودُودٌ   وأَجْـرأُ مـن مُـجَـلِّـحَـةِ الـذِّئـابِ

فـبَـعْـضَ الـلَّـوْمِ عـاذلـتـي فـإنّـي   سـتـكـفِـيـنـي الـتَّـجـاربُ وانْـتِـسـابـي

إلـى عِـرْقِ الـثَّـرَى وَشَـجَـتْ عُـرُوقـي   وهـذا الـمـوتُ يَـسْـلُـبـنـي شَـبـابـي

ونَـفْـسِـي سـوفَ يـسْـلُـبُـهـا وجِـرْمِـي   فـيُـلْـحِـقُـنـي وشـيـكـاً، بـالـتُّـرابِ

إن الكينونة المادية للإنسان أو إحالته لوجوده إلى الخارج، إلى فضاء الدهر، تجعله يبدو في رؤية الوعي الشعري معلقاً على هامش الحياة الحقيقية، فيتساوى بذلك مع الحيوانات التي لا تعي وجودها الترابي، فالتراب هو مبدأ الحياة الذي تضرب فيه

(٤١) ابن الحسين البصري، **الحماسة البصرية**، ج ٢، ص ٤١٦. والأبيات لفروة بن مُسيك المرادي.

(٤٢) **ديوان عدي بن زيد العبادي**، جمع وتحقيق محمد جبار المعيبد (بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٥)، ص ١١٧.

(٤٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٩٧. (موضعين: مسرعين).

بجذورها، وهو كلّ ما يبقى منها أخيراً. إنّها في حقيقتها طعام الدهر، يقول أبو داود الإيادي[٤٤]:

إنَّــمـا الـنَّــاسُ فـاعْـلَـمَــنَّ طَـعــامٌ ... خَـبَـلٌ خـابـلٌ لـرَيْـبِ الـمـنُـونِ

عـطَـفَ الـدَّهْـرُ بـالـفَـنـاءِ وبـالـموْ ... تِ عـلـيـهـمْ يـدُورُ كـالـمَـنْـجَـنُـونِ

كـلُّ مَـنْ يـنـزلُ الـسُّـهـولـةَ فـالـحَـزْ ... نَ إلـى غـايـةٍ، وأهـلُ الـحُـصـونِ

ففي حدود هذا الفضاء المغلق أو السجن الكوني أصبح البشر ضحية أو فريسة للدهر الذي يتحرك بلا منطق أو سببية، ولا شيء أمام الإنسان يفعله ليفتدي نفسه أو يحميها، فاللاجدوى تحاصره وتحدق به، ومصيره حتمي واقعي كواقعية سجنه اللانهائي الضيق، ومن هنا أصبح الناس وحياتهم ألهية أو لعبة في يدّ الدهر يتسلى بها لحين ثمّ يبطش بها إذا شاء. يقول الأسود بن يعفر النهشلي[٤٥]:

ألا هـل لـهـذا الـدهـرِ مِـن مُـتَـعَـلَّـلِ ... سوى الناسِ، مهما شاء بالناسِ يفعلِ

فـمـازال مـدلـولاً عـلـيَّ مـسـلَّـطـاً ... ببـؤسـى ويـغـشـانـي بـنـابٍ وكـلـكـلِ

إن الدهر يفني الحياة ويسلبها عناصر قوتها وحيويتها بمنتهى القسوة والبشاعة، لكنه في الوقت نفسه لا أحد يعرف من أين يأتي أو كيف يصل إلى ضحيته، ومن أين يستمد سطوته، ولذلك فقد تصوره الشعراء رامياً خفيّاً يترصد طريدته؛ الإنسان، ويرميها بالفناء فلا يخطئها، تقول الخنساء[٤٦]:

أرى الـدَّهْـرَ يـرْمـي ما تَـطيشُ سِهـامُـه ... ولـيـس لـمـنْ قـدْ غـالَـهُ الـدَّهـرُ مَـرجِـعُ

ويقول عمرو بن قَمِيئة[٤٧]:

رَمَتْني بناتُ الدَّهرِ من حيثُ لا أَرَى ... فـكـيـفَ بـمـنْ يُـرْمَـى ولـيـس بـرامِ

---

(٤٤) انظر: شعر أبو داود الإيادي في: غوستاف فون غرنباوم، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة إحسان عباس [وآخرون] (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩)، ص ٢٤٢. (المنجنون: الناعور، الحزن: الأرض الوعرة).

(٤٥) انظر: **ديوان الأسود بن يعفر**، صنعة نوري حمودي القيسي (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، [د. ت.])، ص ٥٤.

(٤٦) تماضر بنت عمرو الخنساء، **ديوان الخنساء**، بشرح أبي العباس ثعلب؛ تحقيق أنور أبو سويلم (عمان: دار عمار، ١٩٨٨)، ص ٣١٨.

(٤٧) **ديوان عمرو بن قميئة**، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢)، ص ٥١. وبنات الدهر مصائبه.

ولــو أنَّــهــا نَــبْــلٌ إذنْ لاتَّــقَــيــتُــهــا ولــكــنَّــنــي أُرْمَــى بــغــيــرِ سِــهــامِ

وأَفْـنَـى ومـا أُفْـنِـي مـنَ الـدَّهْـرِ لـيـلـةً ولـم يُـغْـنِ مـا أفْـنـيْـتُ سِـلْـكَ نِـظـامِ

وإزاء هذه القوة الغالبة القاهرة التي لا سبيل إلى مواجهتها أو الفرار منها أو الاختفاء من أمامها، والتي تفني كلّ شيء ولا تفنى، كان الوعي الشعري يرى الناس في إطار كينونتهم المادية الموجودة للدهر وحده، أجساداً من تراب، وليست طاقة الحياة فيها سوى ريح لا كيان لها تمر على الأرض مروراً وهمياً زائلاً كما يقول عبيد بن الأبرص(٤٨):

هـلْ نـحـنُ إلا كـأجْـسـادٍ يُـمَـرُّ بـهـا تــحــت الــتُّــرابِ وأرْواحٌ كــأَرْواحِ

وليس بإمكان كلّ عناصر الحماية التي يوفرها الإنسان لنفسه ولحياته أن تنقذه من وجوده للدهر، حتّى القبيلة التي يحتمي بها، لأن الدهر مسلط عليها أيضاً، يقول أبو داود(٤٩):

. . سُلِّطَ الـدهرُ والـمَنُونُ عـلـيـهِـمْ فـلـهـمْ فـي صـدى الـمـقـابـرِ هـامُ

وكــذاكــمْ مــصــيــرُ كــلِّ أنــاسٍ ســوفَ حــقّــاً تُــبْــلــيــهــمُ الأيّــامُ

وتتماهى صورة الدهر التي يشكلها الوعي الشعري بالموت بوصفه تجسده الحقيقي والمضمون الخالص للوجود الإنساني الفاني، الذي يلاحق الإنسان أنى ذهب ويدركه مهما حاول سبقه ومهما وفر لنفسه وسائل الحماية، يقول حاتم الطائي(٥٠):

ومـا أهـلُ طَـوْدٍ مُـكـفَـهِـرٍّ حـصـونُـه من الموتِ إلا مِثْلَ مَن حلَّ بالصُّخْرِ

ومــا دارعٌ إلا كــآخَــرَ حــاســرٍ ومـا مُـقْـتِـرٌ إلا كـآخَـرَ ذي وَفْـرِ

تَـنُـوطُ لـنـا حُـبَّ الـحـيـاةِ نـفـوسُـنـا شقاءً، ويأتي الموتُ من حيثُ لا ندري

إن الوجود للدهر والحياة في سجنه الكوني لا تعني إلا الموت الذي يبدد كلّ شيء من بين يدي الإنسان، وما تعلُّقه بالحياة وحبها في إطار الكينونة المادية، إلا مصدراً للشقاء أو هو خداع لنفسه، فالموت هو المعنى الوحيد في عالم اللامعنى

---

(٤٨) **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ٥١. (أرواح (الثانية): جمع ريح).

(٤٩) انظر شعر أبو داود في: فون غرنباوم، **دراسات في الأدب العربي**، ص ٣٢٩.

(٥٠) يحيى الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، [د. ت.])، ص ٢٥١ ـ ٢٥٢.

والتشتت والاندثار، ولا فرار منه، لأنه يأتي من المجهول. ويؤكّد عدي بن زيد ذلك المعنى، والوعي المأساوي المروع بالموت الذي يلحق كلّ مظاهر الحياة ويدركها طاوياً إياها في هوة الفناء(٥١):

لا أرَى المَوْتَ يَسْبقُ المَوْتَ شيئاً ... نغَّصَ المَوْتُ ذا الغِنَى والفقيرا

يُدْرِكُ الآبِدَ الغَرُورَ ويُرْدِي الـ ... طَّيْرَ في النِّيقِ يَنْتَئِينَ الوُكورا

أينَ أينَ الفِرارُ ممَّا سيأتي ... لا أرَى طائراً نجا بأنْ يطيرا

وتتنوع الصور التي يشكل بها الوعي الشعري الموت، ولكنها من حيث الجوهر واحدة، فالأسود بن يعفر يتصوره في كلّ منعطف يترصد الإنسان، ليأخذه رهينة لا فداء لها(٥٢):

إنَّ المنيّةَ والحُتوفَ كلاهما ... يُوفِي المخارمَ يَرْقُبانِ سَوادِي

لن يَرضَيَا منّي وفاءَ رَهِينةٍ ... من دونِ نَفْسي طارِفي وتِلادي

وعند عبيد هذا الشاعر الذي ينضح شعره بمأساوية غاية في الألم والتوجع، يبدو الموت صياداً يضع أشراكه في كلّ مكان وقصارى حياة الإنسان الوقوع فيها يوماً(٥٣):

ولِلمرْءِ أيّامٌ تُعَدُّ وقد رَعَتْ ... حبالُ المنايا للفَتَى كلَّ مَرْصَدِ

منيّتُهُ تجري لوقتٍ وقَصْرُهُ ... ملاقاتُها يوماً على غيرِ موعدِ

فمن لم يَمُتْ في اليومِ لابدَّ أنّهُ ... سيَعلَقُهُ حَبلُ المنيّةِ في غدِ

وهذه الفجائعية تصدر عن أن الوجود للدهر لا عزاء فيه. فالزمان أو العمر لا يحمل سوى الموت. وإنها للحظة من الزمان تلك التي تفرق بين وجود الإنسان على الأرض وبين فنائه تحتها. وهوة العدم ماثلة في الوعي الشعري ذات حضور كلي، أكثر كلية وواقعية من حضور الوعي الإنساني لذاته. ولذلك يرى عبيد الموت حادياً يسوق الناس إلى هذه الهوة قسراً(٥٤):

ياحارِ، ما راحَ من قومٍ ولا ابتكروا ... إلا ولِلموتِ في آثارِهم حادِ

---

(٥١) العبادي، **ديوان عدي بن زيد العبادي**، ص ٦٥.

(٥٢) **ديوان الأسود بن يعفر**، ص ٢٦.

(٥٣) **ديوان عبيد بن الأبرص**، ص ٥٧.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٤٦.

ياحارِ ما طلعتْ شمسٌ ولا غربتْ ... إلا تَقرّبَ آجالٌ لميعادِ

ويقول أيضاً، معبراً عن عمق هذا الوعي بالموت والوجود للدهر[٥٥]:

فأبلغْ بَنيَّ وأعْمامَهُمْ ... بأنَّ المنايا هي الواردةْ

لها مدّةٌ فنفوسُ العبادِ ... إليها وإنْ كَرِهَتْ قاصدةْ

فلا تجزعوا لحِمامٍ دَنَا ... فللموتِ ما تلدُ الوالدةْ

إن الوعي الشعري يتمثل حياة الإنسان ووجوده للدهر رهناً بالموت، أو بعبارة أخرى، إن البشر ما هم إلا عباد الدهر لا على جهة التأليه والتقديس، بل محض العبودية المستلبة المؤسسة على الحتمية والخضوع، والحياة تولد للموت في حدود الفضاء الدهري، وبذلك يصبح الحي ميتاً مقدماً باعتبار ما سيكون حتماً، يقول أبو خراش الهذلي[٥٦]:

وكلُّ امرئٍ يوماً إلى الموتِ صائرٌ ... قضاءً، إذا ما حان، يُؤخذُ بالكَظْمِ

وما أحدٌ حيٌّ تأخَّرَ يومُهُ ... بأخْلدَ ممن صار قبلُ، إلى الرَّجْمِ

سيأتي على الباقين يومٌ كما أتى ... على من مضى، حتمٌ عليهِ من الحتمِ

وهذا الارتهان للموت يبدو في الوعي الشعري قيداً أو حبلاً يأخذ بعنق الإنسان وطرفه الآخر بيد الدهر، يسحبه إليه متى يشاء. فالموت فعل الدهر الذي يضرب الحياة بعشوائية، لأنها رهن بمشيئته يطيلها أو يقصرها، لكن النهاية واحدة، فلا سبيل إلى التحرر من هذا الحبل غير المرئي. يقول طرفة بن العبد[٥٧]:

لَعَمْرُكَ إنّ الموتَ ما أخطأَ الفتى ... لَكَالطِّوَلِ المُرخَى وثِنْياهُ باليدِ

متى ما يشأْ يوماً يَقُدْهُ لحَتْفهِ ... ومن يَكُ في حَبْلِ المنِيّةِ يَنْقَدِ

وهذه العبودية التي يبدو أن لا خلاص منها، هي المضمون الجوهري للوجود

---

(٥٥) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٥٦) **ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ج ٢، ص ١٥٣. (الكظم: الحلق، الرجم: القبر).

(٥٧) **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥)، ص ٤٨ ـ ٤٩.

للدهر، فالحياة في فضاء الدهر تموت لأنها توجد ـ في ـ الموت، مثلما يوجد الموت فيها، لذلك يقول السَّمَوْأل مصوراً هذه الفكرة العميقة ورؤيتها للذات الإنسانية[٥٨]:

كيفَ السَّلامةُ إنْ أَردْتُ سلامةً — والموتُ يطلُبُني ولَستُ أفُوتُ
وأَقِيلُ حيثُ أُرى فلا أَخْفَى لهُ — ويَرى فلا يَعيا بحيثُ أَبِيتُ
مَيْتاً خُلِقْتُ ولم أكنْ من قبلها — شيئاً يموتُ، فمِتُّ حينَ حَيِيتُ

وهذا ما يؤكّده أبو قلابة الهذلي بصورة أكثر دقة حين جعل الموت **داخل** الحياة الإنسانية، أو يكمن داخل الإنسان نفسه[٥٩]:

لا تأمننَّ وإنْ أمْسيتَ في حَرَمٍ — إنَّ المنايا بِجَنْبَيْ كلِّ إنسانِ

وليس الموت وحده الذي يوجد في الإنسان بل هو الدهر أيضاً. إن صيرورة الحياة هي نفسها صيرورة الموت والدهر، وإن مضمون هذه الصيرورة هو العدم والفناء، أي أنها لا تحقق ذاتها فعلاً في العالم، لأنها بلا عالم ذاتي.

إن هذه الأمثلة القليلة التي ذكرتها هنا تغني عن كثير غيرها مما يضمه الشعر الجاهلي[٦٠]، لتوضيح مقدار التأزم والتوتر الذي كان يعيشه الوعي الشعري، وكفاحه من أجل أن يجد المعنى في هذه الصيرورة العدمية للحياة في فضاء الدهر الذي استلب كلّ شيء من الإنسان واستعبده، وما هذا الاستلاب والعبودية إلا نتيجة لعدم تمكن الوعي الإنساني في حدود كينونته المادية وإحالتها القسرية إلى الوجود في زمان خارجي من استجماع ذاته وبنائها في حدود ارتهانها لحركة الدهر الخارجية والداخلية التي تكتنفها وتشتتها باستمرار. وبتعبير آخر، إن الوجود للدهر يعني باختصار، أن الوعي الإنساني لا يستطيع أن يعي ذاته ككل موحّد، بل جزئيات متناثرة مبددة غارقة في كينونتها الهامشية التي لا تلبث أن تضيع وتفنى في دوامة العدم أو اللامعنى.

(٥٨) **ديوان السموأل**، صنعه أبو عبد الله نفطويه؛ تحقيق الشيخ محمّد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥)، ص ٣١. وهنا تأكيد على فكرة أن السبب الحقيقي للموت هو الحياة نفسها. وهي فكرة نجدها حتّى عند بسطاء العرب. قيل لأعرابية مات ولدها: ما سبب موته؟ قالت: كَونُه! (انظر ص ٣١).

(٥٩) **ديوان الهذليين**، ج ٣، ص ٣٩.

(٦٠) انظر مثلاً: أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحتري، **الحماسة**، نقله عن صورة فوتوغرافية... كمال مصطفى (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩)، ص ١١٥ ـ ١٤٩، حيث يأتي بأمثلة من عشرات الشعراء حول هذا الذي ذكرته.

فكيف يجد الوعي المعنى في اللامعنى ويؤسسه؟ ذلك هو السؤال الجوهري الذي سنشتق منه تأويل إيقاعية الوعي الشعري الجاهلي وفلسفتها الجمالية.

إن المسألة الأساسية هنا، أن الوعي الشعري هو الذي يشكّل هذه الصورة الذاتية في فضاء الدهر. إن الوجود للدهر هو نتاج الفاعلية الشعرية التي وضعت الوعي (والإنسان) أمام ذاته ليتأملها في حقيقتها العينية ومن ثمّ، ليتمكن من التشبث بها وبنائها من الداخل، بمعرفته لذاته على حقيقتها والمعرفة خلاص الإنسان وحريته. إن الوعي يقرر أن الوجود للدهر هو سرّ الفناء والتناهي واللامعنى. وإدراك هذه العبودية وتمييزها أولى مراحل المعرفة وأكثرها أهمية، فحرية الوعي تكمن في هذه العبودية بالذات وتنبثق منها. من هنا كان الوعي الشعري العربي وعياً مأساويّاً، يشكّل ذاته وعالمه ورؤيته لهما انطلاقاً من هذه المأساوية ويؤسسهما عليها. وبؤرة هذه المأساوية تكمن في تصوره لذاته وجوداً للدهر لأنه البعد الخارجي لقصديته أو لطابعه الماهوي الذي يباطن بعده الداخلي.

وأولى مظاهر الفلسفة الجمالية لإيقاعية الشعر العربي تبدأ هنا، إنّها تأسيس المعنى، أي المعرفة، ولكن على صعيد التشكيل أو النظام الذي يتخذه المعنى أولاً، ولنلاحظ كيف اشتق الوعي الشعري إيقاعيته من الدهر وصراعه معه.

إن الدهر وجود مطلق أو هو في الحقيقة، عدم مطلق. ولما كانت قصدية الوعي تعني تمثله لماهية موضوعه ظاهراتيّاً بحيث تصبح ماهيته هو، فإن صراعه مع الدهر، يعني أن يتمثل ماهية الدهر، بحيث تصبح ماهيته ولكن على الاتجاه المعاكس، وذلك بأن يصبح وجوداً مطلقاً يقابل العدم المطلق وينبثق منه. ومن هنا أراد الوعي أن يستكشف مصدر قوة هذا العدم ومطلقيتها. وهذا المصدر يتمثل في إنه أي الدهر، يعود إلى ذاته دوماً ويجددها. إنّه حركة دائرية. والدائرة تعود إلى نفسها باستمرار. وهذا التجدد يتموضع في الوجود الإنساني ولذلك فقد تأمل الشاعر العربي هذا الدهر وهو يعود إلى ذاته في صورة الليل والنهار وأجزائه الأخرى، ليجد أن هذه العودة هي التي تمنح الدهر شبابه الدائم وحيويته المدمرة، يقول أبو ذؤيب الهذلي[٦١]:

هلِ الدَّهرُ إلا ليلةٌ ونهارُها ... وإلا طُلوعُ الشمسِ ثمّ غِيارُها

(٦١) **ديوان الهذليين**، ج ١، ص ٢١.

وهذا التعاقب هو الذي يهلك الإنسان ويجعل الدهر شاباً بحيث يعدو إلى غايته بلا توقف، مصمماً على إنزال الفناء والدمار بِكُلّ شيء، يقول ذو الإصبع العَدواني[٦٢]:

أهْلكَنا اللَّيلُ والنَّهارُ مَعا ... والدَّهْرُ يعدو مصمِّماً جَذَعا

ويؤكّد عمرو بن الاهتمّ هذه الرؤية نفسها[٦٣]:

يطاوِحُني يومٌ جديدٌ وليلةٌ ... هُما أبْلَيا جِسْمي، وكلُّ فتى بالِ

إذا ما سَلَخْتُ الشَّهْرَ أهْلَلْتُ بَعدهُ ... كفى قاتلاً سَلْخي الشُّهورَ وإهْلالي

إن مرور الليل والنهار على الإنسان هو في الحقيقة مرور الدهر عليه، أو بتصور آخر يبدو الليل والنهار مطيتين يركبهما الإنسان إلى هاوية البلى والفناء، ولذلك يقول الشاعر حاتم الطائي[٦٤]:

وما هيَ إلا لَيلةٌ ثمّ يَومُها ... وحَولٌ إلى حَولٍ وشَهرٌ إلى شَهرِ

مطايا يقرِّبْنَ الصَّحيحَ إلى البِلَى ... ويُدْنِينَ أشْلاءَ الهُمامِ إلى القَبرِ

ويقول لبيد بن ربيعة العامري مبيِّناً عجز الإنسان أمام تجدد الدهر[٦٥]:

غلَبَ العَزاءَ، وكنتُ غيرَ مُغَلَّبِ ... دهرٌ طويلٌ قائمٌ ممدودُ

يومٌ إذا يأتي عليَّ ولَيلةٌ ... وكلاهما بعدَ المَضاءِ يعودُ

وأراهُ يأتي مثلَ يومِ لَقِيتُهُ ... لم ينصرِمْ، وضَعُفْتُ وهْوَ شَديدُ

ويقول حاتم الطائي[٦٦]:

هلِ الدَّهْرُ إلا اليومُ أو أمسِ أو غدُ ... كذاكَ الزَّمانُ بيننا يتردَّدُ

يردُّ علينا ليلةً بعدَ يومِها ... فلا نحنُ ما نبقى ولا الدَّهْرُ ينْفدُ

---

(٦٢) انظر: **ديوان ذي الإصبع العدواني**، جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نايف الدليمي (الموصل: مطبعة الجمهور، ١٩٧٣)، ص ٥٥ و٦٩، إذ يقول:

يا بؤس للأيام والدهر هالكا ... وصِرف الليالي يختلفن كذلكا

(٦٣) ابن الحسين البصري، **الحماسة البصرية**، ج ٢، ص ٤١٦.

(٦٤) الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، ص ٣٩.

(٦٥) **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، تحقيق إحسان عباس (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٩٦٢)، ص ٣٦.

(٦٦) الطائي، المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

ويؤكّد الفكرة نفسها امرؤ القيس[٦٧] وعمرو بن قميئة[٦٨] وبشر بن مرثد[٦٩] وتأبط شرّاً[٧٠] وغيرهم.

إن تجدد الدهر وعودته إلى ذاته باستمرار هي بالضبط، إيقاعيته، وإن لم تكن هذه الإيقاعية صفة جوهرية فيه، فالدهر في ذاته، زمان خطي ممدود لا ينقطع[٧١]، وإن دائريته خطية أيضاً إذا جاز التعبير، لأنه استمرار متجه من الماضي إلى المستقبل، وليس في هذا المستقبل إلا الماضي. إن الدهر مضيٌّ فقط، ولذلك فإن الوجود في فضائه، وله، لم يكن يعرف الوقفات التي تعنى التطور مرحلة بعد أخرى، ومن هنا كان عالم القبيلة مغلقاً على نفسه لا يعرف معنى الصيرورة، لأن زمانه الخطي مغلق على الماضي. وهذا يعني أن الوعي الجماعي القبلي لم يكن وعياً حركيّاً يتحرك بذاته من الداخل، وإنما هو متحرك بحركة الفضاء الخارجي (الدهر) الذي يكتنفه.

وقد تأسس على هذا أن الوعي الشعري بفعل قصديته، اكتسب إيقاعية الدهر المظهرية، لكنه جعلها المقوم الماهوي لوجوده ولذاتيته. ولما كان الوعي لا يوجد إلا بمقدارَ ما هو وعي لذاته، فإن عليه أن يحققها أو يمارسها في الواقع، لأن «الممارسة تكشف عن الوجود»[٧٢]. وهذه الممارسة تعني تحويله للوجود الإنساني في الزمان الموضوعي الخطي وفي فضائه العدمي، إلى وجود في زمان ذاتي قصدي، وتبئيره في الآن المطلق عن طريقة تشكيله جماليّاً في فضاء لا يعود إلى الماضي، بل إلى الحاضر الدائم، وبذلك يخبُر الوعي وجوده الذاتي حضوراً عينيّاً مستمرّاً (مطلقاً) لازمانيّاً، في خضم فضاء الدهر (العدم المطلق).

إن فضاء الوعي الشعري فضاء لغوي، فاللغة هي المجال الذي تتظاهر فيه ذاتية الوعي وتدلل على فعاليتها وديناميتها، لأنها (اللغة) أصلاً، هي مستقر الوجود الإنساني، ومستقر عالمه وتاريخه، وبذلك فإن إيقاعية الوعي الشعري ستتعين في اللغة

---

(٦٧) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٠٩.

(٦٨) **ديوان عمرو بن قميئة**، ص ٣٩، ٤٥ و٧٧.

(٦٩) «شعر بكر بن وائل قبل الإسلام،» جمع وتحقيق ودراسة حميد آدم ثويني (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٤)، ص ٣٤٩.

(٧٠) **شعر تأبط شرّاً**، دراسة وتحقيق سلمان داوود القرة غولي وجبار تعبان جاسم (النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣)، ص ٨٦.

(٧١) انظر «دهر» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٧٢) سارتر، **الوجود والعدم: بحث في الأنطولوجيا الظاهرية**، ص ١٨٥.

فتؤسس الوجود والعالم والتاريخ، أو بكلمة واحدة؛ إنّها تؤسس المعرفة تأسيساً جمالياً. ولنتأمل الآن في ما هو جوهري من هذه المعرفة لتحديد معالم الفلسفة الجمالية لإيقاعية الوعي الشعري الجاهلي.

خامساً: الماهية (الإيبستمولوجية)[٧٣] لإيقاعية الوعي الشعري العربي

إن الفهم العربي الدقيق للشعر يتركز حول كونه علماً ومعرفة ودراية[٧٤]. وقد روي عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أنه قال: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصحَّ منه»[٧٥]. ولكن هذا العلم ليس كالعلوم الأخرى (النظرية والعملية) بل هو علم جمالي، ومعرفة جمالية تصدر عن وعي له منهجيته الخاصة ومنطقه المتفرد في تأسيس ذاته، وموضعتها في فضاء لغوي جمالي وفي تأسيس عالمه؛ عالم المعنى. أي أن له إيبستمولوجيته الخاصة المنبثقة عن ماهيته الوجودية.

وتنبثق الإيبستمولوجيا الجمالية للعلم الشعري العربي من كون الوعي الشعري في ذاته، وعياً استعارياً (بالمعنى الواسع للاستعارة) يقوم على تشكيل الإدراك الحسي للواقع، وتحويله إلى رؤية تستخلص ما هو جوهري فيه. ذلك لأن الشعر بوصفه فنّاً، ما هو إلا تأويل رمزي للواقع[٧٦]، ومن هنا فإن استعارية الوعي الشعري أو رمزيته هذه هي التي تحدد الماهية الإيبستمولوجية لإيقاعيته من حيثُ إنَّها التحقق العيني للترميز أو التحويل الاستعاري الذي يقوم به الوعي الشعري للزمان، المقوم الجوهري لوجوده للمعنى والمعرفة.

وترتبط الماهية الإيبستمولوجية لإيقاعية الوعي الشعري جذريّاً، بمسالة شفاهية الثقافة العربية قبل الإسلام. إن الشفاهية في مضمونها الفلسفي، بنية ثقافية اجتماعية

---

(٧٣) «الإيبستمولوجيا»: هي نظرية المعرفة أو المبحث الذي يدرس مقدرة الإنسان على معرفة الواقع، ومصادر المعرفة والحقيقة وأشكالها ومناهجها ووسائل بلوغها، ونقطة البداية في هذا المبحث هي المسألة الأساسية في الفلسفة (العلاقة بين الذات والموضوع). انظر: روزنتال ويودين، **الموسوعة الفلسفية**، ص ٤٤٧ ـ ٤٤٨. وواضح أن هذه النظرية تثير إشكالات فلسفية معقدة، لكني هنا، وتجنباً للدخول في هذه الإشكالات، استخدم المصطلح بمضمونه العام مركّزاً على منهجيته في تحصيل المعرفة من وجهة نظر ظاهراتية توحد الذات والموضوع في إطار الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة.

(٧٤)) انظر «شعر» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**.

(٧٥) محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، قراءة وشرح محمود محمد شاكر (جدة: مطبعة المدني، [د. ت.])، ج ١، ص ٢٤.

(٧٦) إرنست كاسيرر، **مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان**، ترجمة إحسان عباس (بيروت: دار الأندلس، ١٩٦١)، ص ٢٥٥.

ذات طابع مستقر يعيد إنتاج نفسه سلبيّاً، مستنداً إلى رؤية سكونية للعالم قوامها الاتصال المباشر بالطبيعة وبالآخر (الوعي الاجتماعي)، دون فصل تجريدي للذات عن العالم المحيط بها. ومن ثمّ، فإنها لا تستطيع تنمية الثقافة والمعرفة، لأنها تستلمها جاهزة مؤسسة قارّة سلفاً. إنّها لا تبني وعيها، على عكس نقيضها الثقافي والنفسي (الكتابية)، والفرق الأساسي بين الكتابية والشفاهية أن الأولى تضمن للوعي أن يموضع ذاته (كتابةً)، وبذلك يتمكن من العودة إلى منجزه المعرفي، يضيف عليه أو يحذف منه فينميه ومن ثمّ، ينمي ذاته. ومن خلال هذه العودة يكتسب منطقه ومنهجيته التي تستطيع الوصول إلى الكليات. إلا أن الشفاهية لا تستطيع ذلك لأن الخبرات المستجدة (الذاتية) تظل جزئيات مشتتة، لا تندمج في سياق الوعي الجماعي بالنظر إلى انغلاقه على ما هو عملي، واستقراره على نمط تكيفي محدد. بتعبير آخر، إن الفرق بين الكتابية والشفاهية أن الأولى ذات ذاكرة دينامية تبني نفسها من الداخل وتتطلع إلى الممكن المعرفي، بينما الثانية ذات ذاكرة إستاتيكية منغلقة على العملي الواقعي المستقر[٧٧].

لكن ذلك لا يمنع حاجة الوعي الإنساني في ذاتيته إلى المعرفة الإمكانية من أن تعبر عن نفسها بإصرار، وأن تحاول موضعة ذاتها معرفيّاً بطريقة ما (غير الكتابة) بحيث يستطيع الوعي أن ينمي ذاته حركيّاً ويدركها كوحدة كلية. فكانت إيقاعية الوعي الشعري هي الذاكرة البديلة.

وقد تنبه النهشلي القيرواني (وغيره من النقاد العرب القدماء) إلى هذه الفكرة بدقة مدهشة حين قال: «لما رأتِ العربُ المنثورَ يندُّ عليهم ويتفلتُ من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزانَ والأعاريضَ فأخرجوا الكلام أحسن مخرج، بأساليب الغناء، فجاءهم مستوياً، ورأوه باقياً على الأيام فألِفوا ذلك وسموه شعراً»[٧٨].

وما يوضحه هذا النصّ، إذا تأملنا معانيه بدقة، أن الإنسان العربي الجاهلي في حدود الفضاء الدهري كان يتعين في فضاء نثري متجزئ مليء بالفراغات، ولذلك فإن ما يند عنه، ويتفلت من يديه لم يكن شيئاً آخر سوى ذاتيته المتماهية في الوعي الجماعي السكوني الموجود للدهر. وقد كان سبب هذا التماهي أنه لم يكن لديه ذاكرة **كتابية**، إذ لم يجعل من الكتابة مؤثراً حقيقيّاً وفاعلاً في بناء وعيه من حيثُ إنَّ الكتابة

---

(٧٧) حول الفرق بين الشفاهية والكتابية، انظر: حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية** (بيروت: دار المناهل، ١٩٨٩)، ص ١٢ ـ ١٥.

(٧٨) انظر: عبد الكريم النهشلي القيرواني، **الممتع في صنعة الشعر**، تحقيق محمّد زغلول سلام (الإسكندرية: منشأة المعارف، [١٩٨٠])، ص ١٩؛ أبو العلي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤ (بيروت: دار الجيل للنشر، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٠، حيث يورد رأياً مماثلاً ربما كان منقولاً عن الأول.

هي نظام وعي وتفكير بالدرجة الأولى، فضلاً عن أنها كانت معدومة أو تكاد في البيئة التي نشأ فيها الشعر (البادية)، وأن انتشارها كان ضيقاً ومقتصراً على بعض مدن الجزيرة العربية. وفي خضم هذا التماهي والوعي المأساوي بالفناء، نشأت تلك الحاجة الملحّة إلى بناء الوعي في ذاتيته، وما أراده الوعي الشعري هو توفير مقوم هذا البناء أعني الذاكرة، وهي كلّ ما كان يحتاج إليه العربي الجاهلي لكي يحقق وجوده للمعرفة. ففي فضاء الدهر كان الوعي الشعري العربي يرى الإنسان ووجوده، وهو يتبدد في هوة الفناء الأبدي لأنه بلا ذاكرة، على الرغم من محاولاته اليائسة لتثبيتها وتنميتها، يقول أبو خراش الهذلي[٧٩]:

فوالله لا أنسى قتيلاً رُزِئْتُهُ ... بجانبِ قُوسَى ما مَشَيتُ على الأرضِ

بلى، إنّها تعفو الكُلومُ، وإنما ... نُوَكَّلُ بالأدنى، وإنْ جَلَّ ما يمضي

إن كون الإنسان موكلاً بالأدنى، مهتمّاً بالقريب الجزئي من حياته اليومية، على الرغم من فجائعية وجوده ووعيه بالفناء، يعني أنه يحيل وجوده الذاتي إلى الخارج، إلى الدهر، ولذلك تتبعثر منه معرفته لذاته ومقوم وجوده المعرفي؛ الذاكرة، فلا يستطيع التمسك بها. ومن ثمّ، أصبح كلّ سعيه وفعله في حدود إحالته القسرية لفضاء الدهر وهماً لا وجود له، يقول الأسود بن يعفر[٨٠]:

فإذا وذلك لا مِهَاهَ لِذِكرِهِ ... والدَّهرُ يُعقِبُ صالحاً بفسادِ

ويقول أبو كبير الهذلي[٨١]:

فإذا وذلكَ ليس إلا حِينُهُ ... وإذا مضى شيءٌ كأنْ لم يُفعَلِ

إن ارتباط الوعي الإنساني كفعل، بالزمان الموضوعي الذي يتقدم من الماضي يعني ضياعه بضياع لحظة الحاضر في الماضي، ولذلك فإن هذا الوعي لا يؤسس ذاته في هذا الفعل الذي يتساوى مع عدم الفعل، بمجرد مضيّه، وبذلك فإن الذاكرة لا جدوى منها في هذا الفضاء المدمر، يقول الفند الزماني[٨٢]:

إنما ذكراكَ شيئاً قد مضى ... حُلُمٌ، لم يرجعِ الحُلْمَ ادّكارُ

---

(٧٩) **ديوان الهذليين**، ج ٢، ص ١٥٨، تعفو الكلوم: تشفى الجروح، وهي كناية عن النسيان.

(٨٠) **ديوان الأسود بن يعفر**، ص ٢٨.

(٨١) **ديوان الهذليين**، ج ٢، ص ١٠٠.

(٨٢) انظر شعر الفند الزمّاني في: حاتم الضامن، **عشرة شعراء مقلّون** (بغداد: دار الحكمة للطباعة والنشر، ١٩٩٠)، ص ١٥.

فاستغراق الإنسان في كينونته المادية وانشغاله بجزئياتها المتناثرة التي تنسيه وجوده العدمي الذي يكتنفه الدهر والمضي يجعلانه سلبياً مستكيناً ينتظر المستقبل ويعلق الآمال عليه، لكن ذلك ما هو إلا وهم يلهي الإنسان عن فجائعية وجوده، ثمّ لا يلبث أن يجد ذاته ضعيفة عاجزة فيستسلم لمصيره، يقول زِبّان بن سيّار الفزاري[(٨٣)]:

لئنْ فُجِّعْتُ بالقُرَباءِ منّي	لقد مُتِّعْتُ بالأمَلِ البعيدِ
وما تبغِي المنيةُ حين تأتي	على أدْنى الأحِبّةِ من مزيدِ
خُلِقْنا أنفساً وبني نفوسٍ	ولسنا بالسِّلامِ ولا الحديدِ

إن هذا الاستسلام للدهر وتصور الحياة هامشية زائلة، يبتلعها المضي، لا يمكن أن يؤسس تاريخية الوعي المعرفية أبداً، لأنه بلا ذاكرة، أو لا يرى في الذاكرة جدوى أصلاً. لكن الوعي الشعري يريد أن يؤسس التاريخ ويبني المعرفة والعلم الشعري، ولا بُدَّ من ذاكرة، إلا أن هذه الذاكرة ليست عملية نثرية، وإنما هي بالضبط ذاكرة جمالية إيقاعية، وأول ما يميز هذه الذاكرة أنها تقوم على تحويل الوجود في الزمان الموضوعي النثري، إلى وجود في الزمان الداخلي، يعود إلى ذاتيته المعرفية المؤسسة في فضاء لغوي ذي معالم دقيقة واضحة الانتظام، وبذلك فإنه يتمكن من تأسيس المعرفة تاريخياً، ومن هنا، ولهذه الغاية «تدبر الأوزان والأعاريض» ذاكرته الإيقاعية البديلة عن الكتابة التي تكشف وجوده في الزمان، أو زمانه الوجودي في بؤرة الفعالية الجمالية الشعرية. إن التشكيل الجمالي للغة أو بكلمة أدق، لزمانية اللغة، ووعيها بالزمان يعني أن الوعي يتعرف على ذاته المعرفية عن طريق عودته المستمرة إليها مع كلّ خطوة يخطوها إلى الأمام، يتفقدها وينميها ويحققها معرفة جمالية وعلماً شعرياً في فضاء اللغة، يقول هيدغر: «إن الشعر يؤسس ما يبقى في اللغة»[(٨٤)]. وليس هذا الذي يبقى سوى المعرفة المتعينة في فضاء لغوي مطلق الوجود يجابه فضاء الدهر (العدم المطلق) ويتعالى عليه.

الإيقاعية إذاً، هي الذاكرة الجمالية المعرفية للوعي الشعري إذ تتجسد في هذا الفضاء اللغوي الموزون المنظم أفقياً وعمودياً في وحدات، وتقوم بتشكيله جمالياً بحيث يكشف ذاته ويستجمعها لكي يصدر عنها المعنى انبثاقاً دائماً بعكس اللغة النثرية

---

(٨٣) **شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية**، جمع وتحقيق ودراسة سلامة عبد الله السويدي ([الدوحة]: مطبوعات جامعة قطر، ١٩٨٧)، ص ٣٦٣. السِّلام: الحجارة.

(٨٤) هيدغر، **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**، ص ١٥٠.

التي تتصف بأنها تلغي نفسها بنفسها ولا تقوم لصالح المعنى الذي تحمله[٨٥].

ومن الضروري أن أنبه هنا، إلى أن الدارسين قد فهموا الأوزان فهماً عروضياً جامداً، فلم يروا فيها إلا تلك الهياكل الرتيبة الفارغة من الشعر والوعي الشعري، والقوالب الجاهزة التي ينظم عليها الشعراء أشعارهم. ولكن الحقيقة أن الشاعر الجاهلي لم يكن يعرف الوزن تجريداً خالصاً، وإنما كان يرى فيه نظاماً دقيقاً تتعين على وفقه معرفته الشعرية، ومنهجاً لتأسيس وعيه الشعري في العالم، ومن هنا فإن من الضروري إعادة فهم الوزن والنظم فهماً جذرياً عميقاً، في ضوء إيقاعية الوعي الشعري، لتتضح المعالم الأخرى لماهيتها الإيبستمولوجية.

إن الوزن في معانيه اللغوية الدقيقة يحيل إلى: (المعيار والبناء والاعتدال والاتزان والثبات والرزانة والقوة والتمكين)[٨٦]، وبجمع هذه المعاني، ومضايفتها بعضها إلى بعض، يصبح الوزن المبدأ المقولي (لإيبستمولوجية) إيقاعية الشعر، ذلك أنه ينبثق من قصدية الوعي الشعري إذ يطوع كلاً من اللغة والزمان (بعدي الظاهرة الشعرية) ويدمجهما مع بعضهما محققاً فضاءه الشعري الذي يقوم على التناسب والتناظر بين أجزائه وانتظام بنائه كوحدة كلية، مزوداً إياه بذلك، بعناصر ديمومته وقوته وتأثيره الجمالي، وكل هذه المقومات هي في الوقت نفسه المقومات الإيبستمولوجية للمعرفة الشعرية.

إن الوزن من جهة، هو نتاج الفعالية الإستاطيقية للوعي الشعري إذ يمارس وجوده في الزمان وبواسطة هذه الفعالية يعود إلى ذاته ويستحضر وجودها ويمنحه عينيته التي يبعثرها الزمان الموضوعي الخارجي. أي أن الوزن هو أسلوب الوعي في اختبار زمانه الوجودي الذي يعبر عنه في هذا التقطيع الإستاطيقي لخطية الوجود في الزمان وترتيبه في وحدات متشابهة، تتكرر دوريّاً وفقاً لنظام محدد، هو في النهاية الشكل الذي تتخذه الذاكرة الجمالية في سعيها لبناء المعرفة الشعرية. ولما كانت هذه المعرفة استعارية رمزية (كما سيتبين ذلك في الصفحات القادمة) فإن الوزن من جهة أخرى، هو الزمان الوجودي وقد اتّخذ طابعاً استعارياً مجسداً في اللغة، وعلى كلّ من مستوييها الإشاريين (الدال والمدلول)، فعلى المستوى الأول تتحرك الفاعلية الإستاطيقية لاستعارية الوعي الشعري باتجاه إقامة علاقات منتظمة بين البنى الزمانية (الصوتية والصرفية والمعجمية) للدالات اللغوية بحيث تتخذ نمطاً تركيبياً معيناً، مكونةً البعد

(٨٥) جان برتليمي، **بحث في علم الجمال**، ترجمة أنور عبد العزيز؛ مراجعة نظمي لوقا (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ٢٩٩.

(٨٦) انظر «وزن» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**.

الأفقي للتشكيل الشعري، وعلى المستوى الثاني تتحقق العلاقات التنظيمية هذه بين المدلولات فتكتسب النمط التركيبي الذي للمستوى السابق نفسه، ولكنه هنا يتحول إلى البعد العمودي للتشكيل (الدلالة الشعرية الجمالية). ومعنى ذلك، أن كلاً من البعدين لا يوجد بمعزل عن الآخر، فهما متزامنين في وحدة الفعل الشعري ويشتركان في أداء الوظيفة الجمالية للظاهرة الشعرية. وعليه فإن الوزن المجسد شعراً، هو العلاقة الصميمة بين المعنى وبنائه اللفظي أو أنه بنية صوتية دلالية في آن. ولقد تنبهت البنيوية إلى ذلك، على الرغم من فصلها للنَّظْم عن مقومات الشعر الأخرى كالاستعارة مثلاً، لأنه يحدث على مستوى الدال والاستعارة تحدث على مستوى المدلول، إلا أنه في بنيته العميقة صورة شبيهة بالصورة الأخرى، فالنظم والاستعارة بنيتان متشابهتان ولا سند للاختلاف بينهما إلا من العناصر التي يستخدمها كلّ منهما[٨٧].

وما يتأسس على هذا، أن الوزن بوصفه المبدأ المقولي لإيقاعية الوعي الشعري، سيوفر للظاهرة الشعرية حركيتها التشكيلية التي تصدر عن جدلية الزمان/ اللغة والوعي، وتجعلها تتكامل مع ذاتها في كلّ علاقي تتحد فيه الأجزاء فيكوّنها وتكوّنه في آن معاً. إنّه الحركة الداخلية التي تنمو وتولد الدلالة الكلية للظاهرة من جزئياتها المنتظمة فيه بوصفه شكلاً معقداً للتتابع الإيقاعي الزماني، و«الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن»[٨٨].

من هنا فإن إيقاعية الوعي الشعري في ماهيتها **الإيبستمولوجية** ذات منهجية تستند إلى الطابع الظاهراتي الفطري للوعي الشعري[٨٩]، فهو يتصور الوجود الإنساني في الزمان كياناً لغوياً خالصاً قابلاً للتطويع والتشكيل والبلورة الصياغية. وهذا يعني أنه بالإمكان استكشافه وبناء ماهيته لغوياً فقط. فكما إنَّ الوعي يتحرك في جزئيات العالم وظواهره المبعثرة فينظمها قصدياً عن طريق الرد والتأسيس الظاهراتيين، كذلك الإيقاعية، إذ تتحرك في نظام الاختلافات الذي نسميه اللغة فتجعلها تنتظم في وحدات وعلاقات تشابهية مقدمة لذاتها وفي ذاتها، متحرية ما تنطوي عليه من ممكنات دلالية ليجعلها تقول ما لم يكن قد قيل بعد من العلم الشعري.

إن هذه المنهجية الظاهراتية تتضمن منطقاً استعارياً حدسياً يسعى إلى إدراك

---

(٨٧) كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص ٥٢.

(٨٨) افور ارمسترنج رتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي؛ مراجعة لويس عوض (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، [١٩٦٣])، ص ١٩٤.

(٨٩) انظر: سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ٥٦ ـ ٥٧.

الماهيات اللغوية في علاقاتها التنظيمية المكثفة للوجود الإنساني في اللغة. وما دام الوعي الشعري يستطيع أن ينشئ من العلاقات (على مستوى الدوال والمدلولات) ما لا نهاية له (نظرياً)، فإن له الحرية في تشكيل رؤيته للعالم، وفقاً للخط التنظيمي الذي تتخذه هذه العلاقات. وبذلك فإنه يبني العالم ويستكشف ماهيته حدسيّاً (أو استعاريّاً).

واستناداً إلى هذا، فإن الماهية **الإيبستمولوجية** لإيقاعية الوعي الشعري ذات وظيفة محددة هي تشكيل المعنى الوجودي الماهوي للعالم. إن ذاكرة الوعي الشعري التي لها هذه المنهجية الواضحة المرنة، تمكنه من أن يتقدم إلى الممكن المعرفي متجاوزاً الواقع ومتجاوزاً ذاته دائماً بنفيها. وهذا النفي غير ممكن دون أن يكون الواقع والإمكان بمنتهى الوضوح في منظور الوعي وذاكرته. وعن طريق هذا النفي الجذري يتأسس المعنى وتنمو المعرفة الشعرية، وهذا يعني أن ما تحققه إيقاعية الوعي الشعري وماهيته الإيبستمولوجية وظيفياً، هو خرق لكيان اللغة والوعي الجماعي وإعادة بنائهما من جديد على أساس جمالي حركي. يقول هيغل: «إن الإعداد الفني لهذا العنصر الحسي (يقصد الوزن) ينقلنا حالاً إلى ميدان آخر لا يمكن طرقه إلا بعد مغادرة ميدان النثر اللغوي والعملي للحياة والوعي العاديين، وإلا بعد أن يكون الشاعر قد اضطر إلى التحرّك خارج حدود اللغة العادية، وإلى المواءمة بين غرضه وبين متطلبات الفن ومقتضياته»[٩٠]. وهذا الخرق يسبغ على العالم إدراكاً جديداً ويمنحه أبعاداً معرفية أخرى لم تكن فيه من قبل. ولعل هذه الفكرة تشير إلى مفهوم الانزياح الذي عرفه علم الأدب البنيوي، إلا أنها تتضمن تحويراً جذريّاً لوظيفة هذا المفهوم الجمالية بالتركيز على مضمونه المعرفي النوعي.

إن البنيوية حين تحدد شعرية الشعر بكمية الانزياح الذي فيه، إنما تجعل النثر البحت معياراً للشعر، وفي ذلك إسقاط غير مبرر، فالشعر لا يُعرَّف باللاشعر إطلاقاً، ولا يمكن إدراكه من خلال الجزئيات الشكلية الانزياحية. إن جوهر الانزياح يكمن فيه أنه مفهوم نوعي بالدرجة الأولى. ذلك أن كلّ ظاهرة شعرية تقدّم (رؤية) مختلفة وجديدة للواقع. إنّها «تحرفه نسقيّاً»[٩١]، ولكن هذا التحريف يرتد إلى الفاعلية القصدية للوعي الشعري، التي تستكشف الماهيات (النوعية) الظاهراتية للظواهر،

---

(٩٠) فريديرك هيجل، **فن الشعر**، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١)، ج ١، ص ٧٦.

(٩١) مايكل ريفاتير، «سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة،» ترجمة فريال جبوري غزول في: **مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات**، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦ ـ ١٩٨٧)، ج ٢، ص ٥٧.

بوصفها وجوداً في العالم، وتمنحها المعنى حدسياً. ومن هنا، فإن الشعر ينبثق من الرؤية ومن المعنى ومن القصدية الجمالية لا العكس.

غير أن هذا الشعري يتخذ نظاماً نوعياً هو نظام الوعي الذي يباطنه، ولهذا، فإن شعريته تتحدد بمضمونه الظاهراتي الذي يعود إلى الأشياء ذاتها، ملاحظاً كيفية وجودها ويؤسسها معرفياً انطلاقاً من ذلك.

إن المعرفة الشعرية حين تؤسس الماهيات، تفعل ذلك خارج السياق المعرفي القارّ ضرورةً. إنها معرفة ذاتية حدسية تستوعب الظواهر داخل ذاتيتها المتفردة وتعيد بناءها على أسس جديدة، لكن هذا لا يعني أنها تفعل ذلك بالقياس إلى نظام المعرفة الواقعية إطلاقاً. وعليه فإن الإيقاعية ليست ميزة تضاف **كمياً** إلى اللغة لتمنحها شعريتها، بل هي ماهية الشعرية الداخلية العميقة، وهي إلى ذلك، ليست ما يمنح المعرفة الشعرية فقط، بل ما يجعلها ممكنة أيضاً.

من هذا المنطلق، يمكن أن نعيد النظر في معالم إيقاعية الشعر الجاهلي. وأهم ما يميزها ذلك التنوع الخصيب في تشكلاته الإيقاعية التي نسميها البحور الشعرية. وقد قيل فيها الكثير، وطرحت حولها فرضيات عدة من جهة علاقتها بنشأة الشعر العربي، (مما ليس من شأن هذا البحث الخوض فيه) لكن الإشارة الضرورية التي لا بدّ من ذكرها أن هذه الفرضيات كانت تشتق الأوزان إما من وقع أخفّاف الإبل أو من أغاني العمل أو من سجع الكهنة أو الغناء العربي الفولكلوري[(٩٢)]. وقد كان هذا الاشتقاق في ذاته، افتراضياً جزئياً إسقاطياً، يفسر الأوزان بما هو خارجي. ويضاف إلى هذا، تلك الفرضيات التي حاولت أن تربط بين البحر وفن شعري بعينه، وهي إسقاطية أيضاً (إذ تمثلت العَروض اليوناني وما فيه من اقتصار كلّ بحر على فن معين). والمشكلة الأساسية في هذه الفرضيات أنها لم تنتبه إلى الماهية الإيبستمولوجية للأوزان وارتباطها الجذري بالوعي الشعري والمعرفة الجمالية وتطورها.

إن العَروض هو المصطلح الذي اختاره الخليل بن أحمد لهذا العلم الذي يدرس الأوزان الشعرية العربية. ومما لا شكّ فيه أن هذا المصطلح لم يختره الخليل جزافاً، إذ

---

(٩٢) حول هذه الفرضيات، انظر: كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة عبد الحليم النجار، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨)، ج ١، ص ٤٥ وما بعدها؛ عادل جاسم البياتي، **دراسات في الأدب الجاهلي** (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٦)، ج ١، ص ٣٤ وما بعدها؛ محمد عوني عبد الرؤوف، **بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف** (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٦)، ص ٤ وما بعدها، ٤٥، ٥٦ - ٥٨، ٧٦... الخ)، وعبد المنعم خضر الزبيدي، **مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي** (بنغازي، ليبيا: جامعة قاريونس، ١٩٨٠)، الفصل ١.

لا بدّ أنه كان معروفاً بصورة ما لدى العرب من حيث معناه العام على الأقل. وإذا عدنا إلى أصله اللغوي[٩٣]، لاكتشفنا فيه دلالات بالغة الأهمية: أولها أنه مشتق من العَرض أي الإبراز والإظهار، ومن هنا فهو، وبغض النظر عن التفسيرات المعروفة المتداولة بين الدارسين، صفة مشبهة على وزن **فَعول** تفيد أن الإبراز أو الإظهار صفة ماهوية ثابتة فيه، إنّه يبرز ويظهر شيئاً ما على نحو بالغ الدقة والوضوح. غير أن ذلك لا يتم عفواً وإنما بصعوبة شديدة وهذه هي الدلالة الثانية للعَروض: ترويض الصعب، أما الدلالات الأخرى، فهي أن العروض هو الطريق، والنَّهج. . الخ. وإذا أوّلنا هذه الدلالات وسحبناها إلى مجال الشعر، فستؤدي إلى دلالة واحدة مكثفة: العروض هو المنهج الذي يتبعه الوعي الشعري لترويض اللغة وإظهار الشعري منها وتثبيته. ولعل ما يؤكّد هذه الدلالة التأويلية أن دلالته الاصطلاحية تحدده بـ (طرائق الشعر وعموده، وميزانه). على إننا يجب أن نفهم العروض هنا بعيداً عن الجمود الذي نجده في الكتب العروضية التقليدية، من أنه العلم الذي يعرف من خلاله صحيح الوزن من فاسده! فكونه طرائق الشعر يعني أنه أساليبه ومناهجه، وعموده يعني أنه مقوم وجوده. وميزانه يعني أنه ذاكرته (من حيثُ إنَّ أحد معاني الميزان الكتاب)[٩٤].

وفي إطار هذا الفهم للعروض، تصبح الأوزان الشعرية الأساليب التي يوجد بها الوعي الشعري للمعرفة، ويوجدها. أو بكلمة أدق، أساليب ظهور الظواهر الشعرية (القصائد) جمالياً ومعرفياً.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نؤول تنوع البحور الشعرية العربية وقلة بعضها، وانتشار بعضها الآخر وذيوعه بين الشعراء الجاهليين، بكونها أساليب بسيطة أو معقدة، قديمة أو حديثة للمعرفة الشعرية من حيث التنظيم والمنهج والقيمة الفنية الجمالية. ولتمثُّل ذلك لا بدّ من النظر إلى الوزن باعتباره تحققاً شعرياً، لا قالباً مجرداً.

وأول خطوة نبدأ بها هنا تسمية هذه الأوزان بالبحور، وعلى الرغم من أنها تسمية مولدة، إلا أن مما لا شكّ فيه أنها ذات عمق لغوي تاريخي متصل بالشعر. وتدلّ مفردة البحر على (مستقر الماء الكثير والسعة والانبساط والعمق وعدم الانقطاع)[٩٥]. إن البحر الشعري على المجاز، هو مستقر الشعر أو المعرفة الشعرية الجمالية في سعتها وانبساطها وعمقها وتدفقها، وهذا المستقر لا بدّ، ذو حدود ومعالم واضحة تضبط ما فيه وتمنعه من التشتت والضياع. يضاف إلى ذلك أن البحر يرتبط بالعطاء وبالذات الإنسانية (من حيثُ

---

(٩٣) انظر «عرض» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**.

(٩٤) انظر «وزن» في: المصدر نفسه.

(٩٥) انظر «بحر» في: المصدر نفسه.

إنه يقال للرجل الواسع العطاء والكرم، بحر على المجاز) وهذا يعني أن البحر الشعري هو مستقر الذاتية وعطائها المعرفي وقيمها المنبثقة من داخليتها ووعيها.

والخطوة الثانية تبدأ من التدفق في تموجه وديناميته المنتظمة، المستمرة، وهذا يحيل إلى الإيقاعية مرة أخرى من حيث كونها بناءً محكماً منضبطاً للمعرفة الشعرية، ومن هنا كانت العرب تسمي الشعر **قصيداً**، والقصيد مشتق من القصد، ويعني استقامة الطريق، والاعتدال والاعتماد والأَمّ والاعتزام والتوجه والنهود نحو الشيء[٩٦]. وواضح أن هذه المعاني كلها ترتبط بالماهية الإيبستمولوجية لإيقاعية الوعي الشعري وقصديته الظاهراتية في تأسيس معرفته الجمالية على قواعد منهجية واضحة.

وبعد هاتين الخطوتين نقترب بالخطوة الثالثة إلى الأوزان الشعرية، التي عرفها العرب واستوعبت شعرهم لنحاول فهمها بطريقة أكثر إيجابية. وأول ما نلاحظه في هذه الأوزان أنها كلها مقسومة إلى قسمين متناظرين متقابلين (باستثناء الرجز). وهذا التشكل الفريد مما يتفرد به الشعر العربي وحده (على حدّ علمي) فما الذي يمكن أن نستنتجه من ذلك؟.

إن هذا التناظر الدقيق جزء من فاعلية الوعي الشعري العربي في توفير أقصى قدر من الانتظام والضبط لما يموضعه من العلم الشعري في فضاء اللغة. فهو يجعل البيت وحدتين متشابهتين تماماً (أو تقريباً) لتكون إحداهما كالمرآة للأخرى. وما يؤكّد ذلك أن إحدى هاتين الوحدتين (الصدر) سميت العروض لأن الشعر يعرض نفسه عليها أو يبني وحدته الأخرى (العجز) على غرارها[٩٧]. ولعل هذا التناظر أيضاً هو علة في تسمية الشعر قصيداً، فالقصد هو الكسر بالنصف[٩٨]، والقصيد هو ذلك الفضاء اللغوي الشعري الذي يتكون من نصفين لهما التناظر نفسه. والتناظر أحد المقومات الجمالية المهمة.

إن هذه الدقة الشديدة في موضعة الشعري تحمل في داخلها ذلك الوعي المأساوي بالفناء في فضاء الدهر الذي يشتت كلّ شيء. فكأن الوعي الشعري يحاول أن يوفر لمعرفته أقصى قدر من الحماية عن طريق هذا الضبط والدقة والصرامة المنهجية، وليرى فيها وحدته الذاتية التي يحرص عليها ويدعمها دائماً بما يمكنه من وسائل، لأنها مقوم وجوده الحقيقي الراسخ الذي يجابه به الدهر وفوضاه التي تكتنف

---

(٩٦) انظر «قصد» في: المصدر نفسه.

(٩٧) انظر «عرض» في: المصدر نفسه.

(٩٨) انظر «قصد» في: المصدر نفسه.

الحياة وتضيعها في اللاشكل. إن الوزن هو وزن الوعي لذاته، والأداة التي يبنيها بها، والذاكرة التي يرى فيها وحدته، (بعرض تعيُّنه اللغوي بعضه على بعض)، وفعاليته في إضفاء الشكل. والوحدة لا تتحقق إلا بضبط ما هو غير منتظم وغير أحادي الشكل، عن طريق الوزن في وضوحه ودقته، واستحواذه على التنوع ليكشف فيه عن أحادية الشكل والنظام(٩٩).

إن مبالغة الوعي الشعري في حماية ذاته ومعرفته أو علمه الشعري من الدهر، جعلته أيضاً يوفر لها كلّ هذه التكرارات الصوتية الرتيبة (القافية) كمقوم لوحدة فضائه اللغوي الشعري، وليرى فيها وحدته هو أيضاً، على طول حركته في هذا الفضاء، «فحاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي»(١٠٠). إنّه يختار من نظام الاختلافات (اللغة) ما يوفر لفضائه نظاماً من التشابهات المتعينة في نهاية كلّ بيت، ولعل ما يؤكّد ذلك أن أشعار الأمم المحيطة بالعرب عرفت القافية كضابط وحيد للفعالية الشعرية لافتقارها إلى الوزن الدقيق (الكمّي)(١٠١). بينما الشعر العربي أضاف إلى دقة الوزن وصرامته (التي كان يمكن أن يكتفي بها دليلاً على فعاليته) دليلاً آخر هو القافية.

وعلى الرغم من أن العروضيين افترضوا أن القافية كيان مستقل عن الوزن (ومن هنا كان الفصل بين علمي العروض والقافية) إلا أن هيكليتها المندمجة في الوزن ترفض هذا الفصل وتجعله غير مبرر. إلى ذلك فإن القافية ليست مسالة صوتية حسب، ولا تنحصر وظيفتها في هذا التكرار الصوتي الرتيب بل تتسع لتربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، ولذا فهي تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها(١٠٢). وعلى هذا فإن القافية في جوهرها، وفي ضوء ارتباطها التكويني بالوزن كمبدأ مقولي للتشكيل الشعري العربي ما هي إلا علامة على أن التشكيل الإيقاعي قد اكتمل مرحلياً، وعليه فإنها ليست علامة على انتهاء البيت فقط، بل على ابتداء البيت الذي يليه أيضاً. وهكذا فإن القافية جزء مكون من منهجية الوعي الشعري العربي في سعيه إلى المعنى وتشكيله الجمالي المنضبط.

أعود الآن إلى مسألة تعدد الأوزان أو البحور الشعرية العربية، محاولاً تأويلها

---

(٩٩) انظر: هيجل، **فن الموسيقى**، ص ٤٣ ـ ٤٤.

(١٠٠) انظر: هيجل، **فن الشعر**، ص ٩٤.

(١٠١) انظر: محمد عبد الرؤوف، **القافية والأصوات اللغوية** (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٧)، ص ١٥ وما بعدها.

(١٠٢) رومان ياكوبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك الحنون (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨)، ص ٤٦.

في ضوء الأفكار السابقة، تأويلاً لم يعن به العروضيون ودارسو موسيقى الشعر العربي وإن كان هذا التأويل يعتمد على إشارة جوهرية أشار إليها بعضهم ولم تستثمر إمكانياتها بالعمق المطلوب. وأعني بها ما لحظوه من أن هناك تطوراً تاريخيّاً لنشأة الأوزان واشتقاق بعضها من بعض[١٠٣].

ومن هذا المنظور باستطاعتنا تقسيم البحور الشعرية إلى فئتين، **الأولى** وهي التي تجمع المقتضب والمضارع والمجتث والرجز والسريع والمنسرح والهزج والرمل والمتدارك والخفيف والمديد والمتقارب، وتشترك هذه الفئة في صفات عديدة أهمها ما أجمع عليه الدارسون من قدم أغلبها وقلة ذيوعها النسبية في الشعر الجاهلي (حتّى إن بعضها نادر الوجود أو معدومه تماماً) وقصرها، وقد علل ذلك بأن أغلب هذه الأوزان قد أصبح من قبيل الفلكلور، لذلك فإن أشعار هذه الفئة (ارتبطت بأغراض شعبية من قبيل الحداء وترقيص الأطفال والاحتفالات وغيرها من أمور الحياة الاجتماعية اليومية) ولذلك لم يحفل الرواة إلا بالقليل المهم منها الذي يمتاز بقيمته الفنية والجمالية. غير أن أهم ما يلاحظ على هذه الفئة أن قسماً من بحورها يقترب قليلاً أو كثيراً من النثر (كالمضارع والمجتث والمقتضب والمنسرح والخفيف والمديد)، والقسم الآخر يقوم على تفعيلات أو وحدات إيقاعية ثابتة محددة تتكرر بانتظام. والواضح من ذلك أن هناك تطوراً ملموساً في التشكيل الإيقاعي من النثر المقفى إلى ما هو قريب منه، إلى التحديد الإيقاعي الدقيق المحكم، إلا أن أهم ما يعكسه هذا التطور هو أن الوعي الشعري بدأ ينمي معرفته بذاته، فطوّر بذلك منهجية المعرفة الشعرية من البساطة إلى التعقيد ومن النثري الواقعي إلى الشعري الإمكاني من معرفته انعكس في تطور الأوزان نفسها. ولعل ما يعزز ذلك أن الشعر الذي ورد على هذه الأوزان يأتي في أغلب الأحيان قطعاً تتكون من البيتين إلى عدة أبيات، وقليلة منه هي القصائد المهمة وذات القيمة الفنية والطول النسبي.

أما الفئة **الثانية** التي تضم (الوافر والكامل والبسيط والطويل)، فقد امتازت بتعقد نظامها الإيقاعي (نسبيّاً) وطولها، لذلك عرفت ذيوعاً كبيراً في الشعر الجاهلي، حتّى جاء أغلبه عليها. يضاف إلى ذلك حداثتها النسبية لا سيّما البحر الطويل، فقد بدأ الوعي الشعري الجاهلي، بالنظر إلى تطور وعيه بذاته وتوسع معرفته، يشكّل إيقاعات تنزع إلى التعقيد تدريجيّاً حتّى وصل إلى الطويل، البحر الأكثر تعقيداً وتنوعاً في تفعيلاته وأعاريضه وأضربه، ومن هنا قيل أن ثلث الشعر العربي جاء عليه، لأن تعقيده الإيقاعي متساو مع التعقيد الذي أصاب المعرفة الشعرية والوعي الشعري العربي في رؤيته لذاته والعالم.

---

(١٠٣) انظر: الزبيدي، **مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي**، ص ١٦ ـ ١٨.

أن هذا الموضوع المعقد يحتمل مزيداً من النقاش والتفصيل وطرح الافتراضات الممكنة، إلا إنّني أكتفي هنا منه بما هو جوهري فقط، لأتناول الجانب الماهوي الآخر لإيقاعية الوعي الشعري العربي الجاهلي ومعرفته الجمالية.

سادساً: الماهية الوجودية (الأنطولوجية)[١٠٤] لإيقاعية الوعي الشعري العربي

في الماهية السابقة، بينت أن إيقاعية الوعي الشعري هي أسلوبه المنهجي في الوجود للمعرفة وإيجادها، وبقي الآن أن أبين الجانب الماهوي الآخر لهذه المعرفة، وهو تحققها (الأنطولوجي) ظاهرةً شعريةً كأسلوب لوجود الوعي الشعري العربي لذاته، والتعمق في تأويل جوانب هذا التحقق وفلسفته الفنية الجمالية.

لما كانت المعرفة في ذاتها لا تنفصل عن منهجها، فإن الماهية (الأنطولوجية) للمعرفة الإيقاعية لا تنفصل عن ماهيتها (الإيبستمولوجية)، بل هي مشتقة منها ومؤسسة عليها. وتبعاً لذلك فإن الحافز الجوهري لكليهما واحد؛ إنّه الوجود في فضاء الدهر. غير أن الفكرة الأساسية التي أبني عليها هذه الماهية هي أن الوعي الشعري هو الوجود الأساسي الماهوي الذي يباطن تحققه كظاهرة شعرية، أو يشكل ميتافيزيقاها. ولنبدأ بهذه الماهية من جذورها العميقة.

ما الذي يمكن أن يبقى؟ ذلك هو سؤال الأسئلة كلها الذي كان الإنسان يكرره على نفسه منذ بدأ رحلته إلى إنسانيته، أو حضاريته، حتّى شكل جوهرها وأساسها المفعم بمأساوية وجوده وحاجته المِمضة المستحيلة إلى البقاء والخلود في فضاء الموت الذي لا يبقي على شيء أبداً. إن كُلّ مظاهر الحياة وجمالها وبهجتها وفتنتها في عيني الإنسان ووعيه، تكاد تكون وهماً لا يلبث أن يزول ويندثر في هاوية العدم والفناء، ليظل السؤال ملحّاً مدوياً يعلن كلّ لحظة عن فجيعة الإنسان بوعيه وبإنسانيته، مثيراً فيه ضراوة البحث والتقصي عما يمكن أن يبقى.

---

(١٠٤) «الأنطولوجيا»: هي المبحث النظري في الوجود (المطلق) بشكل عام بما هو موجود، مستقل عن أشكاله الخاصة. ويعادل مبحث الميتافيزيقا، إذ إنَّه مشتق من التعريفات الكلية التأملية الصرفة في الوجود ولذلك فقد واجه انتقادات كثيرة حتّى عدّ أحياناً من قبيل اللغو الفارغ الذي لا معنى له، ومن ثمّ فقد شهد تطورات جذرية على يدّ الفلاسفة المحدثين. انظر: روزنتال ويودين، **الموسوعة الفلسفية**، ص ٤٤٨ ـ ٤٤٩. ومن الوجهة الظاهراتية، فإن هذا المبحث يتركز على مفهوم الوجود الأساسي أو الماهوي الذي هو الوجود الإنساني في أقصى حالات تفتحه على ممكناته، ذلك أن ميتافيزيقاه تكمن في الوعي بوصفه فعلاً قصدياً لا يوجد إلا بمقدار ما هو وعي لوجوده، أو بمقدار ما يمارس وجوده ويحققه فعلاً. ومعنى ذلك أن الوجود الإنساني فعل غير مستقل عن تحققه في الزمان. وهذه الفكرة هي المحور الجوهري هنا.

وقد كان هذا السؤال يؤرق الإنسان العربي، خصوصاً أنه كان يحيا ـ في ـ الموت ويسكنه، إذ كانت الصحراء فضاء الموت وعالمه، ليس فيها سوى الموت، يقول الأعشى[(١٠٥)]:

.. فوق ديمومةٍ تَغَوَّلُ بالسَّفْـ ـرِ قِفارٍ إلا من الآجالِ

وتلك فكرة قديمة نجدها مثلاً، عند الأكديين أسلاف العرب الحضاريين الذين يسمون العالم السفلي (أو العالم الذي يسكنه الموتى) بالصحراء والبادية والقفراء[(١٠٦)]، فكأنهم وهم المهاجرون من هذه الصحراء إلى حيث الخصب في بلاد الرافدين حملوها معهم في وجدانهم بِكُلّ ما تنطوي عليه من معان مأساوية وجعلوها نقيضاً لبيئتهم الحضارية الجديدة. إن العالم السفلي هو عالم اللازمان الذي (يحيا) فيه الأموات حياة بمنتهى القسوة والوحشية يأكلون التراب ويصغون إلى نحيب المعذبين المروع في الظلام. وتلك بالضبط صورة استعارية لجوهر حياة الإنسان العربي في هذه الصحراء، فالموت والفناء يكتنفهما من كلّ جانب، ولذلك فإن ما كان يبقى هو الخراب فقط. وتلك محنة هذا الإنسان المصيرية؛ أن يؤسس ما يبقى في فضاء الدهر الذي لا يبقى فيه شيء.

إن أهم ما يحرص الإنسان على إبقائه هو أناه أو ذاتيته الحميمة المتفردة التي يحياها كلّ لحظة، بِكُلّ عمقها وحيويتها واندفاعها إلى الحياة. لكن وجودها في فضاء الدهر يجعل ذلك واقعياً، أمراً مستحيلاً، يقول تميم بن أبي بن مقبل، ملخصاً رؤية العربي لوجوده في هذا الفضاء[(١٠٧)]:

إنْ يُنْقِصِ الدَّهرُ منّي فالفتى غَرَضٌ لِلدَّهرِ من عُودِهِ وافٍ ومثلومُ

وإن يكن ذاك مقداراً أُصِبْتُ بهِ فسِيرةُ الدَّهرِ تعويجٌ وتقويمُ

إن ذاتية الإنسان وحياته هدف للدهر يتقصدها ويرميها فيصيبها بالفناء. وهي تحاول كالنبات أن تمد جذورها وأن تنمو في فضائه، غير أنه يقطع منها ما نما ويجفف جذورها فتصبح حطباً وذلك قدرها الذي يتقلب بها ثمّ يأتيها من اللامكان فيبطش بها

---

(١٠٥) أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د. ت.])، ص ٥. (ديمومة: يقصد الصحراء الممتدة. تغوّل: تغتال، السَّفر: المسافرون).

(١٠٦) انظر: نائل حنون، **عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة** (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٧٥ ـ ١٧٦.

(١٠٧) تميم بن أبي بن مقبل، **ديوان ابن مقبل**، عني بتحقيقه عزة حسن، إحياء التراث القديم؛ ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢)، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

وينهي أمرها. فما الذي يمكن أن يحمي هذه الذاتية من مصيرها إذاً؟ لا شيء:

لا يُحرِزُ المرءَ أنصارٌ ورابيةٌ تأبى الهوانَ إذا عُدَّ الجراثيمُ

لا تمنع المرءَ أحجاءُ البلادِ ولا تُبْنى لهُ في السماواتِ السلاليمُ

فلا الأهل والعشيرة (أو الوعي الجماعي) مهما بلغت من القوة والمنعة بين غيرها، ولا الخروج المستحيل من الأرض والسماء يمكن أن ينقذها من فضاء الدهر؛ السجن اللانهائي الذي يطبق عليها في كلّ لحظة ويسوقها إلى مصيرها الفاجع. لا يمكن للذاتية أن تحيا وتدوم. ومن هذه الفجائعية تنطلق تلك الأمنية المتفجرة بالألم والحسرة والإحباط:

ما أطيبَ العيشَ لو أنَّ الفتى حجرٌ تنبو الحوادثُ عنهُ وهو ملمومُ

فأن تكون الذاتية حجراً، فذلك بالضبط ما يمكن أن ينقذها لأن الحجر وحده الذي يبقى على حوادث الدهر، يقول عمرو بن ملقط[١٠٨]:

وحوادِثُ الأيّامِ لا تبقى لها إلا الحِجارةْ

إن الوعي الشعري يعي أناه أو ذاتيته وهي تفقد كلّ مظاهر الحياة، وهي بذلك إنما تفقد حياتها وماهيتها هي، ومادام الإنسان يبدأ بالموت منذ الولادة، فالأمنية المستحيلة بالتحول إلى حجر، أو عدم الارتباط بفضاء الموت (الولادة) هما السبيل الوحيد للخلاص، يقول النمر بن تولب[١٠٩]:

ألا يا ليتني حجرٌ بوادِ أقام، وليت أمّي لم تلِدْني

لكن هذه الأمنية الأليمة تنطوي في الوقت نفسه، على تطلع ضارٍ إلى ممكنات الخلاص، هي تعني أن الوعي الشعري كان يريد التحرّك خارج الحدود الضيقة لفضاء الدهر ليؤسس ما يبقى وينقذ بهذا ذاتيته المفجَّعة. ذلك أن الحجر ينطوي في ذاته على قيمة رمزية هامة في تاريخ الإنسان، فهو كينونة مادية تفرض ذاتها وجوداً مطلقاً بحكم صلادتها وتماسكها الذي يمكّنها من الصمود أمام التغيرات البيئية. ومن هنا أصبح رمزاً لما يريد الإنسان أن يمنحه الوجود المطلق، وارتبط خاصة بما هو روحي مقدس من تراثه الديني، إذ لا نكاد نجد ديناً من الأديان لا يجعل للحجر قيمة رمزية

---

(١٠٨) أبو عبيدة معمر بن المثنى، **كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق**، تحقيق المستشرق بيفان (بغداد: أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى، [د. ت.])، ص ٦٥٣.

(١٠٩) النمر بن تولب، **شعر النمر بن تولب**، صنعة نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٦٨])، ص ١١٨.

مقدسة، ولذلك فإن الحجر تحول إلى فكرة حضارية لأنه رمز إنساني، والرموز الإنسانية هي التي تهب الإنسان عالمه (عالم المعنى الحضاري).

إلى ذلك، فإن الحجر يرتبط أيضاً بالذات الإنسانية بسبب طبيعته التي تفرض وجودها مطلقاً، فهو يمثل «التجربة الأبسط والأعمق لذلك الشيء الأبدي الخالد الذي يمكن أن يحس به الإنسان في تلك اللحظات التي يشعر فيها أنه خالد لا يحول ولا يزول»[(١١٠)]. ومن ثمّ، فإن الوعي الشعري، حين يريد أن يحول ذاتيته إلى حجر في فضاء الدهر، كان يسعى إلى أن يموضع فاعليتها المعرفية وجوداً مطلقاً في فضاء لغوي ينطوي على قيمته الرمزية الخاصة. إن الظاهرة الشعرية في حدّ ذاتها تصبح كياناً رمزيّاً لازمانيّاً يجسد ديمومة الحياة وتحررها من حتمية اندثارها وفنائها. غير أن هذه اللازمانية لا تعني تناسي الوعي الشعري لوجوده في الزمان (الخارجي الموضوعي الذي يمثله الدهر)، بل تطويع هذا الزمان وتحويله إلى الداخل، إلى الذاتية، وتكثيفه فيها وجعله مقوماً لوجودها الأصيل. وهذه الفكرة (التطويع والتحويل والتكثيف) مشتقة من فكرة الحجر أيضاً، فخلوده مقترن بتعاليه على الزمان، فكأنه يطوعه بذلك ويسيطر عليه. ومما لا شكّ أن هذه الفكرة إسقاط إنساني على الحجر، يمنحه معنى ليس له في ذاته.

من هنا تمثل الوعي الشعري تعينه وفضاءه اللغوي كياناً حجريّاً، فالقوافي (التسمية التي تطلق على الشعر أو القصائد من قبيل تسميته الكل بالجزء) عند النابغة، سِلام= حجارة[(١١١)]:

ألِكْني يا عُيَيْنُ إليكَ قولاً	سأُهديهِ إليك، إليك عنِّي
قوافيَ كالسِّلامِ إذا استمرّتْ	فليس يردُّ مذهبَها التظنّي

وكذلك عند ابن مقبل[(١١٢)]، وخُفاف بن ندبة السلمي[(١١٣)]. إن الشعر هنا حجر ليس فقط بتأثيره وفاعليته، ولكن بكونه فضاءً لغويّاً يمكنه اكتساب ماهية

(١١٠) كارل. غ. يونغ، **الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن**، نقله إلى العربية عبد الكريم ناصيف (عمان: دار منارات للنشر، ١٩٨٧)، ص ١٧٨، وهلال الجهاد، **فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي** (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١)، ص ١٧٦ ـ ١٨١ حيث عالجتُ هذه المسألة ضمن رؤية مختلفة.

(١١١) زياد بن معاوية الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ١٦٥.

(١١٢) تميم بن أبي مقبل، **ديوان ابن مقبل**، ص ٢٣١.

(١١٣) **شعر خفّاف بن ندبة السلمي**، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٨)، ص ١٣٤.

الوجود الكلي الحر الخارج عن حتمية الدهر، على الرغم من زمانيته بوصفه وجوداً فعلياً متحققاً. إن الشعر كيان يجمع بين الروحي (المعنى) وبين المادي (الإيقاعية اللغوية، تماماً كالحجر الخالد.

إن خلع ماهية الحجر على الذاتية المتعينة شعراً إنما هو في حدّ ذاته أسلوب الوعي الشعري في مواجهة الدهر، فهو يبني لذاتيته فضاء موازياً لفضاء الدهر، خارجاً على سطوته لأنه بالضبط فضاء حجري (من حيث القدرة على البقاء).

والواقع أن هذه الماهية هي ردّ فعل الوعي الشعري على وجوده في فضاء الدهر، الذي يسلب فاعليته الوجود الإنساني ويجردها من كلّ قدرة على التأثير، يقول ذو الإصبع العدواني[١١٤]:

وليس المرءُ في شيءٍ ... من الإبرامِ والنقضِ
إذا أبرمَ أمراً خا ... لهُ يُقضى، وما يَقضي
يقولُ اليومَ أُمضيهِ ... ولا يملكُ ما يمضي
فبينا المرءُ في عيشٍ ... له من عيشهِ خفضِ
جديدِ العيشِ ملبوسٍ ... وقد يوشكُ أن يُنضي
أتاه طبقٌ يوماً ... على مزلقةٍ دحضِ

إن الفعل الإنساني هنا هامشي تماماً، كالحياة المحالة إلى زمانها الموضوعي، والتي تبدو ثوباً أعاره الدهر للإنسان، يوشك أن ينتزعه منه في كلّ لحظة ليلقي به في هاوية مصيره أخيراً، والوعي الشعري بذلك، يرسم صورة للعالم الإنساني الملقى في فضاء الدهر، هذا العالم الذي لا فاعل فيه إلا الدهر، ولا فعل فيه إلا الموت. غير أن ذلك ليس العالم الوحيد الممكن، إذ لا بدّ من الخلاص، وهذا الخلاص لا يأتي من أي مكان خارجي، بل ينبثق من الوعي الشعري الذي يؤسس فاعليته انطلاقاً من كونه وجوداً للدهر، يقول المتلمّس الضُّبَعي[١١٥]:

أعاذلَ، إن المرءَ رهنُ منيةٍ ... صريعٌ لعافي الطَّيرِ أو سوفَ يُرْمَسُ

---

(١١٤) **ديوان ذي الإصبع العدواني**، ص ٤٨.

(١١٥) **ديوان المتلمس الضبعي**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ([القاهرة]: معهد المخطوطات العربية؛ مطابع الشركة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ١١٠ ـ ١١٢. (يرمس: يقبر، جلدك أملس: كناية عن النقاء من العار).

فـلا تـقـبَـلَـنْ ضـيـمـاً مـخـافـةَ مِـيـتـةٍ ومُـوتَـنْ بـهـا حُـرّاً وجـلـدُكَ أمـلـسُ

وما البأسُ إلا حَملُ نفسٍ على السُّرى ومـا الـعـجـزُ إلا نَـومـةٌ وتَـشَـمُّـسُ

ويقول أبو قلابة الهذلي(١١٦):

لا تـأمـنـنَّ وإنْ أمـسـيـتَ فـي حـرَمٍ إنَّ الـمـنـايـا بِـجَـنْـبَـيْ كـلِّ إنـسـانِ

فاسْلكْ طريقَكَ تمشي غيرَ مُخْتَشِعٍ حتّى تلاقي الذي مَنّى لكَ الماني

إن الوعي الشعري يقدم رؤيته الإيجابية لحياة الإنسان في فضاء الدهر، فالموت قدره الذي لا بدّ منه. لكن ذلك بالضبط ما ينبغي أن يدفعه إلى تحقيق ذات وإنجازها وجوداً حرّاً متعالياً على حدوده الضيقة المشروطة بالزمان الموضوعي. إن الموت والفناء لا يعني أن على الإنسان الاستسلام والخضوع وقبول الضيم (ضيم الدهر وكل ما يمثله)، بل يعني أن يعيش حريته، بأن يوفر لذاتيته البأس والقوة ويحملها على تجاوز حياة الكينونة العاجزة البليدة والسير بها في ظلمة المجهول (الممكن المعرفي) أو الطريق الذي عليه أن يختاره بملء إرادته ليمشي به غير ذليل حتّى يواجه مصيره الحتمي.

لنلاحظ هنا كيف يتحول الاستلاب والتأزم الذاتي واللافعالية إلى نقيضه الإيجابي انطلاقاً من المبدأ نفسه: إن خلاص الإنسان من الدهر ليس بالانكفاء على ذاته بل انفتاحه عليها ومواجهته قدره بأقصى ما لديه من ممكنات. والنتيجة النهائية لذلك هي تحول الذاتية إلى قيمة كلية تصدر عنها كلّ قيم الحياة الإمكانية. وما دام الإنسان في كينونته المادية ـ غير خالد، فليخلِّد ذاته بالقيم التي تؤسسها، يقول عمرو بن شأس الأسدي(١١٧):

فـإنـي أحـبُّ الـخـلْـدَ لـو أسـتـطـيـعـهُ وكـالـخُـلْـدِ عندي أن أموتَ، ولـم أُلَـمْ

إن الخلود هو الوجود الإيجابي للذاتية أو للأنا وهي تثبت قيمها الإنسانية العليا، وتتجذر في حياة الآخر الذي لن يسعه إلا الثناء عليها. وفي هذا الثناء أي في تقييم الآخر يكمن الخلود، يقول الحادرة(١١٨):

فـأَثْـنـوا عـلـيـنـا لا أبـا لأبـيـكُـمُ بـإحـسـانِـنَـا، إنَّ الـثـنـاءَ هـو الـخُـلْـدُ

---

(١١٦) **ديوان الهذليين**، ج ٣، ص ٣٩. (مختشع: ذليل خائف. منى: قدّر. الماني: المقدِّر، والمقصود هو الدهر).

(١١٧) **شعر عمرو بن شأس الأسدي**، تحقيق يحيى وهيب الجبوري ([النجف: مطبعة الآداب، ١٩٧٦])، ص ٥٨.

(١١٨) **ديوان شعر الحادرة**، تحقيق ناصر الدين الأسد (بيروت: دار صادر، ١٩٧٣)، ص ٧٣.

إن الوعي الشعري يدرك أن وجود الأنا (الكائن) في فضاء الدهر قصير جداً، ولذلك فهو يريد أن يسابق الدهر ويلقي بذاته في خضم الممكنات لكي تؤسس ما يبقى، يقول عروة بن الورد[119]:

ذريني ونفسي، أمَّ حسّانَ، إنّني ... بها قبل ألا أملكَ البيعَ مشترِ

أحاديثَ تبقى، والفتى غيرُ خالدٍ ... إذا هو أمسى هامةً فوقَ صِيَّرِ

إن ما يبقى هو الكلمات، أو تحول الذات في ذاتيتها، إلى وجود لغوي (أحاديث)، تبني وعي الآخر الذي يتفحصها ويرددها ويتداولها، وبذلك فإن الوعي الشعري يقهر فضاء الدهر بفضاء اللغة ويحقق خلوده، ويؤكّد ذلك في مضمونه العميق كعب بن زهير بقوله[120]:

وأَدركْتُ ما قد قالَ قبْلي لدهرِهِ ... زُهيرٌ، وإنْ يَهْلَكْ تُخَلَّدْ نواطقُهْ

وكذلك يقول عن شعر أبيه مبيّناً خلوده بالشعر ـ الحجر[121]:

أتى العُجْمَ والآفاقَ منهُ قصائدٌ ... بَقِيَن بقاءَ الوحْيِ في الحجَرِ الأَصَمْ

وما تؤكده هذه النصوص أن تحول الذاتية إلى وجود لغوي يعني في الوقت نفسه أنها قد تحولت إلى فعل محض (قيمة مطلقة) يفنى فاعله (الكائن) غير أن وعيه يبقى مباطناً له في داخليته العميقة، أي أن ما يبقى في الكلمات هو الوعي المحض وقد تحول إلى فعل شعري ذي قيمة رمزية بحدّ ذاته، وبذلك يبني التاريخ والعالم والمعرفة.

إن العلاقة بين الفضاء الشعري والفضاء الدهري علاقة تضادّ جدلي يتناسخ في ثنائيات عديدة، لكنها من حيث المبدأ واحدة (المعرفة/ الجهل، الذاكرة/ النسيان، الوجود/ الكينونة، الخلود/ الفناء، الامتلاء/ الخواء، الحرية/ العبودية. . الخ)، وهذه الثنائيات لا توجد إحداها بمعزل عن الأخرى، بل في حالة تفاعل مستمر، ينشئ المركب الجدلي الذي يتحقق فعلاً شعرياً يغذي الوعي الحضاري للإنسان العربي الجاهلي، فتحول الوعي إلى الوجود في فضاء لغوي أو شعري ذي بعد حضاري عميق، ذلك أن اللغة هي التي تجعل الإنسان إنساناً لأنها كلية، وهذه الصفة مكنته

---

(١١٩) عروة بن الورد العبسي، **ديوان عروة بن الورد**، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفى سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي، مديرية إحياء التراث القديم (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦)، ص ٦٦ ـ ٦٧. (صيّر: القبر).

(١٢٠) **شرح ديوان كعب بن زهير**، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.])، ص ١٩٠.

(١٢١) المصدر نفسه، ص ٦٤.

من أن يرى النوع (أو العلاقة المشتركة) في الأشياء الجزئية، وأن يرى ذاته وجوداً كليّاً، ومن هذه النقطة بدأ ببناء عالمه[١٢٢].

إن كلّ التحولات الحضارية تبدأ من الكلمة، وأن اللغة هي الرحم الحقيقية التي تولد منها روح الحضارة. وقد كان الفعل الشعري العربي ـ في ماهيته الإيقاعية ـ هو النمط الذي يتعين به الوعي الشعري في فضاء اللغة وجوداً فاعلاً للمعرفة والحضارة. ولما كان الفعل الشعري، بوصفه التحقق الأنطولوجي لإيقاعية الوعي الشعري، وينطوي على تلك الفعالية الإيجابية في تطويع الوجود في الزمان الموضوعي وردّه إلى الذاتية، فإن ذلك يمنحه القدرة على الانتماء إلى زمان (الآن)، وهذا الانتماء يتضمن الماهية الأنطولوجية العامة لإيقاعية الوعي الشعري، فزمان الآن يحمل في ذاته تقمص الوعي للدهر كفعل ووجود مطلقين. والظاهرة الشعرية التي يتكثف فيها هذا الزمان ما هي إلا المرآة التي يرى فيها الوعي الشعري ذاته، وهو يؤسس المعنى بأن يعرض بعضه على بعض (إيقاعيّاً)، وحين يفعل ذلك فهو يشكّل وجوده الآني (أو اللازماني) وعلمه لغويّاً.

وفكرة المرآة هذه ذات مضمون جوهري هنا، فقد تنبه جاك لاكان عالم النفس البنيوي إلى الأهمية الحاسمة لما أطلق عليه مرحلة المرآة في حياة الإنسان. فاللحظة التي يدرك الطفل فيها نفسه في المرآة، لأول مرة، هي نقطة البداية في تعرفه على نفسه من حيث هو كيان عضوي حيّ يتصل بغيره من كائنات النوع الإنساني. وهذه المرحلة هي العتبة التي يعبرها الطفل إلى (ما سوف يكون)، لأنها ترتبط من وجهة نظر لاكان بمشكلة الهوية، فالطفل يضادّ ذاته ويجذبها معاً على نحو نرجسي، ليعرف وحدة ذاته في ازدواجية الصورة المرآتية ويقيم بنيتها على الاقتناص العنيف للمكان وللآخر وإدماجها فيها. وهذا الاقتناص هو بادرة الطفل الأولى والأساسية في تعرّف الأشياء ومنطلق كلّ أفكاره وانفعالاته المعقدة التي تنسرب في علاقاته المستقبلية (بوصفه فرداً) والتي تصل بين داخل العالم وخارجه في آن. ومن هنا فإن مرحلة المرآة ترتبط بالمسألة الأولى للأنثروبولوجيا وهي جدل الثقافة والطبيعة[١٢٣].

وبناء على ذلك، وتوظيفاً لمضمونه العام، فإن الوعي الشعري العربي كان يحيا

---

(١٢٢) ول ديورانت، **قصة الحضارة**، ترجمة زكي نجيب محمود (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨)، مج ١، ج ١، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

(١٢٣) انظر: جان ماري أوزياس [وآخرون]، **البنيوية**، ترجمة ميخائيل إبراهيم مخول (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨)، ص ١٨٠ ـ ١٨٢، وإديث كيرزويل، **عصر البنيوية**، ترجمة جابر عصفور (بغداد: دار آفاق عربية، ١٩٨٥)، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

في مرحلة مرآة من نوع خاص (شعرية) ذات مظاهر عديدة متداخلة. وأول هذه المظاهر، أنه كان يتعرف على نفسه ويراها وكان عليه أولاً، أن يتعمق ظاهراتياً في وجوده للدهر وأن يتمثل ماهيته العميقة، بالنفاذ إلى ما هو جوهري من ماهية الإنسان وعالمه والتماهي فيه ثمّ تحويله وتشكيله جمالياً، ليجد ذاتيته في هذا الفعل القصدي المنظم إيقاعياً (الفعل الشعري). وقد أشار باختين إلى مضمون هذه الفكرة وسماه الفاعلية الجمالية التي تبدأ بالتقمص العاطفي أو التماهي مع العالم وموجوداته ثمّ نقل هذا التقمص إلى وجود خارجي عن طريق الموضعة و(الخَرْجَنة) (التي تعطي شكلاً واكتمالاً لمادة التماهي)(١٢٤). ومعنى ذلك أن الفعل الشعري يتضمن هذه الفعالية الجمالية بخطوتيها، والغاية أن يبقي الوعي الشعري ذاته أمامه ليراها ويتأملها فيه. أي أن الوعي الشعري يجرد من ذاتيته الداخلية العميقة مرآتها الخارجية التي تمكّنها من أن ترى أبعاد صورتها في كليتها الماهوية الأصلية ذات المعالم الدقيقة والشكل المنتظم والوحدة المتماسكة.

المظهر الثاني لمرآتية الوعي الشعري العربي المتداخل مع الوجه الأول والمشتق منه هو ذلك الشكل الفريد لبناء الوزن الشعري أو تكونه من وحدتين متناظرتين متقابلتين (الصدر والعجز)، (مما أشرت إليه إشارة عابرة في الماهية الإيبستمولوجية). إن النرجسية التي يتميز بها الوعي الشعري أو ذاتيته الداخلية العميقة، تتموضع في هذا التشكيل المرآتي لكي ترى نفسها وتجد أناها فيه.

ولكن ما يلفت الانتباه أن العرب وحدهم يسمون هذا التشكيل المرآتي الإيقاعي **بيتاً**. وبغضّ النظر عما أثارته هذه التسمية عند الدارسين من إحالة إلى بيت الشَّعر أو الخيمة، فإنها تنطوي على دلالات أنطولوجية أعمق من هذا غفل عنها هؤلاء. ولنعد إلى المعجم العربي لنستكشف هذه الدلالات(١٢٥):

البيت هو المبنيّ داراً أو قصراً أو خباءً، وهو المرأة، والزواج والأولاد. وهو الشرف (البيت من بيوتات العرب الذي يضم شرف القبيلة، وفلان بيت قومه شريفهم) وكل هذه المعاني تحيل إلى السكن أو المأوى، فالبيت هو المنزل الذي يبنيه الإنسان لنفسه ليسكن فيه ويمنحه الاطمئنان والأمن، وهو مستودع الخصوبة والتجدد والحيوية (المرأة، الأولاد، الزواج) والقيم العليا (الشرف) أو المعنى الإنساني.

---

(١٢٤) انظر: تودوروف، **المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين**، ص ١٢٨، و«الخرجنة» ترجمة لمصطلح باختيني، يعني حرفياً: «أن يجد المرء نفسه في الخارج» وواضحة علاقته بفكرة المرآة هنا.

(١٢٥) انظر «بيت» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**.

واستنتاجاً من ذلك، فإن البيت الشعري هو ما يبنيه الوعي الشعري ليجعله سكناً للوجود الإنساني، لا على سبيل المجاز بل على الحقيقة، لأنه يملأه بِكُلّ ما هو جوهري من وجوده الخصب المتجدد للمعنى. والسكنى في هذا الفضاء اللغوي المرآتي تعني إنقاذ الوجود الإنساني وتحريره من فضاء الدهر العدمي. ولعل ما يؤكّد ذلك أن الوعي الشعري كان يرى أن بيت الإنسان الحقيقي في فضاء الدهر هو القبر. يقول الأفوه الأودي مثلاً[١٢٦]:

إلى حفرةٍ يأوي الكريمُ بسعيهِ ... فذلك بيتُ الحقِّ لا الصوفُ والشَّعَرْ

ويقول عبدة بن الطبيب[١٢٧]:

ولقد علمتُ بأن قصري حفرةٌ ... غبراءُ يحملني إليها شرجعُ

إنَّ الحوادث يخترِمْنَ، وإنما ... عمرُ الفتى في أهلهِ مستودَعُ

يسعى ويجمعُ جاهداً مستهتَراً ... جداً، وليس بآكلٍ ما يجمعُ

حتّى إذا وافى الحمامُ لوقتهِ ... ولكلِّ جنبٍ لا محالةَ مصرعُ

نبذوا إليه بالوداعِ فلم يُجِبْ ... أحداً، وصُمَّ عن الدعاءِ الأسمعُ

غير أن هذا البيت الذي سيسكنه الإنسان ميتاً، يجسد الانفصالية التامة عن ذاته وعن الآخرين، لأنه سكن الموت الذي يلغي كلّ وجوده تماماً فلا يبقى له من أثر. ولذلك فإن هذا البيت الذي يبنيه الدهر للإنسان أجوف أو فارغ (من المعنى الماهوي له) مغلق على فراغه وخوائه، يقول عمرو بن شأس الأسدي[١٢٨]:

نُطَوّفُ ما نُطَوّفُ ثمّ يأوي ... ذوو الأموالِ منّا والعديمُ

إلى حُفَرٍ أسافلهنَّ جُوفٌ ... وأعلاهن صُفّاحٌ مُقيمُ

ومن هنا فإن الوعي الشعري يستبدل هذا البيت ببيت آخر، لا يجد الدهر إليه سبيلاً فيجعله المأوى والسكن الآمن للإنسان الممتلئ بالوجود للمعنى وبالمعنى، في مقابل اللامعنى والخواء الذي يملأ السكن في فضاء الدهر وبيته (القبر). وليس هذا

---

(١٢٦) عبد العزيز الميمني الراجكوني، **الطرائف الأدبية** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧)، ص ١٥٠.

(١٢٧) **شعر عبدة بن الطبيب**، تحقيق يحيى الجبوري (بغداد: دار التربية للطباعة والنشر، ١٩٧١)، ص ٥٠ ـ ٥١. (قصري: غايتي ومنتهى أمري).

(١٢٨) **شعر عمرو بن شأس الأسدي**، ص ٦٠ ـ ٦١.

البيت الشعري كياناً منفصلاً عن الوعي، بل هو امتداد لذاتية الوعي (من حيثُ إنَّ البيت تعبير مجازي عن الشخصية وإن بيت الإنسان امتداد لنفسه)[١٢٩]، متخارج عنها جماليّاً، ومن هنا، فإن هذا البيت يمثل قهراً لانفصالية الوعي الإنساني عن ذاته وعن الآخر.

إلى ذلك، فإن البيت الشعري يمثل جانباً آخر من مرآتية الوعي الشعري من حيث كونه اقتناصاً أو تطويعاً لفكرة المكان الإطار الخارجي لوجود الإنسان والمقوم البنيوي لنرجسيته أو ذاتيته، وأقرب مظاهر هذا التطويع ذلك الذي أشار إليه العروضيون والنقاد من اقتباس نظام البيت الشعري العربي وبنائه من بيت الشعر أو الخيمة بناء ونظاماً، وقد فصّل فيها حازم القرطاجني، وعرضها بدقة في قوله: «ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية، ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر وجعلوا اطراد الحركات فيها والذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء وجعلوا ملتقى كلّ قطرين ـ وذلك حين يفصل بين بعضهما وبعض بالسواكن ـ ركناً، لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته لأن الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأي العين وجعلوا الوضع الذي يبني عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه، وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن. ويمكن أن يقال إنها جعلت بمنزلة ما يعالى به العمود من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها»[١٣٠].

إن هذا الاقتباس الطويل يحمل تفسيراً مفصلاً لمرآتية البيت الشعري في علاقتها الجوهرية بالمكان، غير أنه تفسير حرفي واقعي يكتفي بالرؤية العروضية البحتة للبيت الشعري منظوراً إليها من زاوية منطقية، فإذا تجاوزنا ذلك إلى المستوى الأعمق (الشعري الأنطولوجي) لتبين أن البيت تسمية ذات بعد كوني، فالوعي يرى ذاتيته مركزاً للفضاء الشاسع الذي يوجد فيه (الأرض والسماء)، وأن قصديته في انفتاحها

---

(١٢٩) انظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، ط ٣ (دمشق: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢)، ص ٢٨٨.

(١٣٠) أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦)، ص ٢٥٠.

على ذاتيتها وعلى العالم تجعله يكثف هذا الفضاء في بؤرة الذاتية ومن ثمّ، فهي تمنحه بيته الكوني، وما البيت الشعري إلا تجسيد استعاري أو رمزي لهذا البيت الممتلئ بوجود الإنسان وقصدية وعيه وفاعليتها. من هنا فإن البيت الشعري هو الخارطة الرمزية (إن صحّ التعبير) التي يضعها الوعي الشعري لبيته الكوني، إذ يتأسس في أعماق وجوده ويمثل الإطار العام لفاعليته القصدية. وهذه الخارطة تحدد له موقعه وترسم طريقه وتضبط حركته، فهي المبدأ الأساسي لتشكيل الوعي لذاته وبنائه لها فضاء شعرياً.

ولعل ما يؤكّد ذلك كلّه، فكرة التصريع في القصيدة العربية، فالبيت الأول منها يتكون من (مصراعين)، وقد ذهب الدارسون إلى أن اشتقاق هذه التسمية من مصراعي الباب، فكأن البيت الأول هو الباب الذي يدخل منه إلى البيت الشعري الكبير (القصيدة). إلا أن بعضاً من علماء العربية يذهب إلى أن التصريع مشتق من الصَّرعين وهما نصفا النهار[١٣١]، فإذا تمثلنا ذلك وتصورناه فإن البيت المصرع يصبح الصورة التي يتمثل بها الوعي علاقته ببيته الكون وإعادة تشكيله الرمزية لحركته (بين الشروق والزوال والغروب والنهار والليل) إيقاعياً، وتجسيدها في البيت الشعري. ولا يفهم من هذا أن ذلك يقتصر على البيت الأول وحده، فالتصريع ليس تقفية الصدر والعجز حسب، بل المساواة والمماثلة بين العروض والضرب عامة، وهذا يعني أن كلّ بيت من القصيدة، مصرَّع فعلاً أو تمثلاً. إن هذا التشكيل المرآتي للبيت هو الأساس لتشكيل القصيدة ككل، ولأن كلّ شكل فني جمالي لا يمكن أن يولد إلا من نفسه[١٣٢]، فإنه مبدأ لتشكيل الوعي لذاته وبنائه لها، وهو مشتق منه من فعاليته القصدية ورؤيته لذاته في الكون.

المظهر الثالث لمرحلة المرآة التي كان يحياها الوعي الشعري العربي هو التذاوت الظاهراتي. والفلسفة الظاهراتية تجعل من التذاوت فكرة جوهرية لا تقل في أهميتها عن فكرة القصدية. ففي سعيها إلى إدراك ماهيات الظواهر تقوم عن طريق التأمل الانعكاسي، بردها إلى الوجود الذاتي في ذاتيته المطلقة (الأنا المتعالي) من خلال فكرة القصدية أولاً، ثمّ تعود إلى ردها إلى الوجود الموضوعي من خلال فكرة التذاوت ثانياً[١٣٣]. وخلاصة هذا التذاوت الظاهراتي أن فعل إدراك الماهيات هو فعل يمكن أن

---

(١٣١) انظر «صرع» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.**

(١٣٢) جيزيل بروليه، **جماليات الإبداع الموسيقي**، ترجمة فؤاد كامل (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، [د. ت.])، ص ٧٠.

(١٣٣) انظر: إدموند هوسرل، **تأملات ديكارتية أو مدخل إلى الفينومينولوجيا**، ترجمة تيسير شيخ الأرض (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨)، ص ١١ ـ ١٢.

يشارك فيه الآخرون، لأن فعل التفكير أو **الأنا أفكر** الظاهراتي فعل مفتوح للمعرفة لا تنفصل فيه الذات عن ذوات الآخرين وليس منغلقاً على ذاته(١٣٤). ولا يتم ذلك إلا بمنح الماهيات الحقيقية وجوداً فعلياً يجعلها ممكنة الإدراك، ويفتح عليها وعي الآخر ويشركه فيها.

إن كلّ ما ذكرته آنفاً من معالم الماهية الأنطولوجية يتجمع في هذا المظهر الجديد. فالتذاوت يبدأ أولاً بموضعة الماهيات القصدية للوعي الشعري (المعنى الشعري) في هذا التشكيل المرآتي بِكُلّ ما ينطوي عليه. إن الشعر ينبثق من تشكيله الجمالي ويتوحد فيه، ومعنى هذه الوحدة أنه رؤية تدرك الملامح الجوهرية لعالمها الذاتي الموضوعي، وتفتح أمامه ممكنات تأسيسه للماهيات عن طريق اللغة. وهذه الوحدة تحقُّق عيني كلي لقصدية الوعي وموضعة لذاتيته التي تبث المعنى من داخلها (من وعيها بذاتيتها) غير أن هذه الموضعة ما دامت لغوية فإنها ذات وظيفة تذاوتية (تواصلية) بين الأنا والآخر وبين ذاتيتها. وهكذا يصبح متلقي الشعر فاعلاً له مثل مبدعه تماماً. يقول محمّد مفتاح: «إن الشعر مستودع الذاتية كيفما كان نوعه، على أنها ليست مقتصرة على التعبير عن الذات في انغلاقه على النفس، وإنما هي ذاتية دورية موجهة للتأثير في فرد أو جماعة، الشعر تذاوت تواصلي فعال وناجع»(١٣٥).

وتستند هذه التذاوتية إلى الإيقاعية جوهرياً، ذلك أنها ما دامت تنظيماً قصدياً للعالم فإنها تشعر الذاتية بأنها في عالمها وبيتها الخاص الذي بنته هي، وبذلك ينتهي ذلك الشعور الذي يثيره الوجود في فضاء الدهر، بالتأزم الداخلي، مسبباً انغلاق الذات على كينونتها المادية المستقلة عن الآخر، والمكتفية بأنويتها الضيقة المحدودة، فالإيقاعية تنتظم الأنا والآخر والماهيات والعالم في وجود واحد متوافق مع ذاته، ومنفتح على الداخل ـ الخارج بحيث لا يرى فيهما أي انفصال. إن الوعي الشعري كلّما انفتح على ذاتيته وتعمق فيها، يصبح أكثر قرباً من الآخر(١٣٦)، لأنه يرى الإنسان الكلي في أعماقه. ومن هنا فإن التذاوت الذي يحققه الشعر ذو بعدين، تذاوت الوعي مع ذاته ورؤيته لها في مرآة ذاته، وتذاوته مع الآخر ورؤيته لذاته فيه. وهنا يمكن أن نعثر على التفسير الحقيقي لظاهرة كون العرب أمة شعرية، لقد عشقوا الشعر وربما مازالوا كذلك لأنه خلاصهم من واقع الوجود للدهر الذي ليس فيه أي عزاء.

---

(١٣٤) انظر: توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص ٢٢.

(١٣٥) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥)، ص ١٤٧.

(١٣٦) انظر: برتليمي، **بحث في علم الجمال**، ص ٥٨.

إن وظيفة هذا المظهر العميق للمرآتية هي مواجهة فضاء الدهر وعدميته بالامتلاء الوجودي الأصيل المكثف في اللغة، فالظاهرة الشعرية بوصفها التحقق الأنطولوجي للوعي الشعري ممتلئة بما هو جوهري وكلي من وجود الإنسان وقيمته الرمزية أو المعنى الذي تشترك في تأسيسه وصياغته كلّ الذوات الوجودية المتذاوتة مع الوعي الشعري. ولعل ما يعضد ذلك تسمية العرب لهذه الظاهرة بالقصيد اشتقاقاً من الامتلاء، يقول أبو حاتم الرازي: «القصيدة الكلمة التي ملئت بالمعاني وكثرت فيها الألفاظ المستحسنة، يقال ناقة قصيدة أي ممتلئة كثيرة اللحم سمينة فكأنهم شبهوا القصيدة بذلك»(١٣٧). فهي إذاً ذلك الفضاء اللغوي الممتلئ بأمسّ ما كان يحتاج إليه الإنسان العربي وهو المعنى الذي يرى فيه جوهر وجوده وقيمته ليواجه الخواء الذي يكتسح وجوده للدهر.

إن هذه المظاهر الثلاثة لمرحلة المرآة التي كان يحياها الوعي الشعري ذات مضمون حضاري عميق، هو ذاته مضمون ماهيتيّ الإيقاعية. ذلك أن هذه المعرفة الشعرية الجمالية التي جاء بها الشعر العربي الجاهلي لم تكن لتتولد من فراغ، ولا أن تكون محض ترف فني هدفه المتعة بل كانت نتيجة معاناة ومكابدة وكفاح مأساوي ضدّ الدهر وكل ما يمثله من مظاهر الحياة النثرية ثقافياً واجتماعياً. وكان الشعر هو المجال الذي انعكس فيه الصراع الحاد المصيري بين الوجود الموضوعي للإنسان في فضاء الدهر وما ينطوي عليه من انغلاق وجهل وتبدد وسكونية، وبين الوجود الذاتي بتفتحه وامتلائه وكثافته وحركيته. ولعل أهم ما كشف عن هذا الفن هو إمكانية أن يتحرر الإنسان العربي من عبوديته للدهر، ذلك أن ذاتية الوعي الشعري هي في حدّ ذاتها صيرورة وانفتاح على الممكن المعرفي، غير أن هذه الصيرورة تنبثق من داخلها من عودة الوعي إلى أناه العميقة. وذلك هو جوهر تأويل إيقاعية الوعي الشعري العربي وقيمته الحضارية. إن الوعي الحضاري لا يوجد إلا بالعودة إلى ذاته وداخليته العميقة ثمّ انفتاحه على العالم كفعل، أي بتأسيسه للعالم.

وأذكر هنا، أن أزوالد اشبنغلر أشار بشكل عابر إلى أن الرمز الأولي الذي انبثقت منه الحضارة العربية في مرحلة النبع (القرون الثلاثة الأولى للميلاد) هو الكهف(١٣٨). ولما لم يفصّل في هذه الفكرة، فإننا يمكن أن نفهمها في ضوء كلّ ما

(١٣٧) أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي، **الزينة في الكلمات الإسلامية العربية**، تحقيق حسين ابن فيض الله الهمذاني، ط ٢ (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٥٧)، ج ١، ص ٨٣.

(١٣٨) انظر: أسوالد اشبنغلر، **تدهور الحضارة الغربية**، ترجمة أحمد الشيباني (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩)، ج ١، ص ٢٠ و٥٣٢.

ذكرته آنفاً من أبعاد ماهوية لإيقاعية الوعي الشعري. فالكهف رمزيّاً، تجويف منفتح على الداخل (الذات) وعلى الخارج (العالم) في آن معاً. لكنه أيضاً يتضمن معاني التجدد والخصوبة والحركة من حيث تشابهه مع الرحم. ومن هنا فإن عودة الوعي إلى أناه هي عودة إلى الرحم ـ الكهف للولادة من جديد، فالوعي لا يولد إلا من أناه العميقة. أي أن الكهف هو رمز الأنا الذي يلجأ إليه الوعي ليسكنه ويلوذ به ليستجمع ذاته بعد أن شتتها ما ينطوي عليه الخارج من فوضى. إن الوعي في لجوئه إلى أناه وكهفه إنما يعيد تنظيم هذه الفوضى وفقاً لذاتيته. وهكذا تتساوق ماهيات الإيقاعية مع هذه الفكرة، فإذا استحضرت كلّ التفاصيل الأساسية لما ذكرته آنفاً، ستبدو متطابقة مع فكرة الكهف ومضمونها الحضاري.

إن الإيقاعية إذاً هي العودة الرمزية إلى الكهف ـ الرحم الذي تخلقت فيه أول معالم الروح الحضارية للعرب ثمّ انفتحت على عالمها، وحاولت تغييره وإعادة بنائه شعريّاً وجماليّاً من جديد. فهل كان صدفة أن يولد أعظم تغير حضاري في حياة العرب (الإسلام) في كهف؟



الفصل الثاني

التأويل الجمالي للنوع الشعري العربي

تركز الجهد التأويلي في الفصل السابق، على المحور الماهوي الأفقي لفضاء التشكيل ممثَّلاً بالإيقاع، وخطوتي الجديدة الآن، أن أطور البحث باتجاه المحور الماهوي العمودي الذي يتقاطع مع المحور الأول، ليشكّلا معاً نسيج الفضاء الجمالي الذي ينبثق من اندماج المضي بالحضور دوماً، فتكتسب الظاهرة الشعرية بذلك، وجودها العيني الجمالي.

إن هدفي هنا، هو وصف هذا الشكل الجمالي والتعمق في تأويل ماهيته ظاهراتياً، في إطار وجوده للمعنى وبالمعنى، وذلك بدفعه إلى مداه الأقصى؛ إلى ما هو كلي من وجوده الماهوي، وأعني بذلك تحديد خصائصه النوعية الجمالية التي يستمدها من قصدية الوعي الشعري، إذ ليس بالإمكان تأويل الشكل الجمالي إلا بما هو أكثر جوهرية من فلسفته الجمالية الذي يتمثل بـ **النوع** الشعري العربي.

لكن هذا الطموح سيواجه عقبة حقيقية يثيرها ما عُرف بالنقد النوعي الذي يسوده التعقيد والاضطراب وسوء الفهم، ثمّ انعكاسات ذلك كلّه على محاولات الباحثين من مستشرقين وعرب، لتحديد نوعية الشعر العربي، وتلك مشكلة أكثر تعقيداً واضطراباً. ولا سبيل إلى تجاوز هذه العقبة إلا بمناقشة هذه المشكلة المضاعفة، لا رغبة في بعث الجدل الواسع الذي اشتد بين الباحثين حولها طوال القرن العشرين، بل حرصاً على تفهّمها جذريّاً، وإعادة بنائها وصياغتها على أساس يتسق مع رؤية البحث الجمالية ومنهجه الظاهراتي، وبيان قيمتها في تصنيف الشعر العربي.

أولاً: نظرية الأنواع الشعرية/ الأدبية في النقد الغربي

معروف أن هناك ثلاثة أنواع تقليدية للشعر الغربي عامة، كثيراً ما تعزى إلى التراث النقدي الإغريقي، وإلى أرسطو بالذات، هي: الملحمة والقصيدة الغنائية والدراما، وهذه الأنواع هي الصيغ الفنية العامة أو الأشكال المعيارية الأساسية التي تؤلف من وجهة نظر النقد الغربي «الشرط الحتمي لوجود فن الكلمة وتطوره»[١].

وفي هذا الإطار، حاولت نظرية النقد النوعي أن تميز كلّ نوع شعري بما يحكمه من معايير وما يشتمل عليه من خصائص فنية، مما هو شائع معروف. إلا أن الملاحظة الأساسية التي يمكن أن تُكتشف بسهولة، أن هذه النظرية ذات طبيعة معيارية إسقاطية من جهات عديدة؛ أولها يتمثل في إسقاط خصائص نماذج بعينها على مجمل التراث الشعري الإغريقي، فقد أصبحت **الإلياذة** نموذجاً للشعر الملحمي، وأشعار سافو وبندار نماذج للشعر الغنائي، وإن القراءة الدقيقة لكتاب أرسطو **فن الشعر** تكشف عن أنه يتحدث عن الشعر الدرامي عموماً من خلال مسرحية **أوديب ملكاً** لسوفوكلس، حصراً.

وعلى هذا الأساس، فإن النقد النوعي الغربي قام بحفظ تأثير هذه النماذج على كلّ محاولات التقنين النوعية، وكان يسقط معياريتها ومميزاتها ليس على الشعر الإغريقي وحده، بل على كلّ ما شهده الأدب الغربي من تطورات واسعة فيما بعد.

إن محاولة التقنين الصارمة التي تنطوي عليها هذه الثلاثية تكشف عن ولع قد يبدو لنا محيراً، بالتصنيف والتجريد المحض لِكُلّ الإنجازات الأدبية من أهم ما يميزها، أعني فرادتها وإبداعيتها، والإبقاء على ما هو عام مجرد حسب من مظهرها الشكلي الخالص، والذي يقوم على اختزال غناها الجمالي إلى المبادئ التي تفسر كلّ قطب من أقطاب هذه الثلاثية وتميزه وتحكم تطوره وتحدد علاقته بالقطبين الآخرين. غير إننا يمكن أن نتفهم هذا الولع إذا ربطناه بتلك المثل النقدية والأدبية التي أحياها المذهب الكلاسيكي الجديد، مستنداً إلى مبدأ محاكاة الأقدمين والتمسك بمعاييرهم (ممثلة بالإرث الأرسطي عموماً) التي أثمرت روائعهم الأدبية، ومن ثمّ، أصبحت هذه المعايير شروطاً صارمة لنجاح العمل الشعري وقبوله من أي نوع كان. لكن تأثيرها استمر حتّى بعد مجيء المذاهب اللاحقة، متخذة صيغاً جديدة، وأصبحت شروطاً لتطور الأدب ككل، ومحوراً مركزياً من محاور نظريات الأدب الغربية الحديثة.

---

(١) **نظرية الأدب**، مجموعة من الباحثين السوفيات، ترجمة جميل نصيف التكريتي (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة، ١٩٨٠)، ج ١، ص ٨٠.

وقد بين نورثروب فراي «أن نظرية النقد النوعي قد توقفت تماماً حيث تركها أرسطو»[٢]، إذ بقيت من حيث جوهرها هي هي، وكل ما كان يفعله النقاد إعادة صياغتها أو تعديلها أو منحها شيئاً من المرونة لتمكينها من استيعاب ما استجد من (أنواع) كالرواية والقصة.

وإذا عدنا إلى أرسطو سنجد أنه أقام تصنيفه النظري للأنواع الشعرية على فكرة المحاكاة، فقد رأى أن المحاكاة الشعرية تتحقق على ثلاثة مستويات: العدد (الوزن) والموضوع والأسلوب. وهذا المستوى الأخير كان منطلق أنواعية الشعر، إذ بإمكان الشاعر أن يحاكي حادثة ويسردها كأنه يتحدث عن شيء ما خارج ذاته كما يفعل هوميروس (الشعر الملحمي)، أو أن يحاكي ذاته فيبقى هو هو دون أن يغير من شخصيته (الشعر الغنائي)، أو أن يحاكي الشخصيات ويصورها مباشرة وهي في حالة فعل (الشعر الدرامي)[٣].

وعلى الرغم من أن جيروم ستولينيتز قد بين في مناقشة طويلة[٤]، قصور فكرة المحاكاة عن إمكانية تفسير الفن والأدب عموماً، بغضّ النظر عن طبيعتها (بسيطة كانت أو معقدة، نسخاً أو إبداعاً) وعن المحاكَى (الوجود الموضوعي أو الذاتي) وعن ماهيته (الجوهر، المثل الأعلى)، إلا أنها تبدو مبدأ عامّاً يحكم المعرفة جذرياً، وإن أرسطو ليصرّح بهذا. ولا أريد التفصيل في ذلك، لكن تجدر الإشارة إلى أن هذا المبدأ أصبح مقولة لبناء المعرفة الغربية وتطويرها من خلال تضمنه لفكرة الموضعة (من الموضوعية) التي طبعت الفكر الغربي. ومن هنا يمكن تفسير إصرار هذا المبدأ على الظهور والتأثير وإن اختلفت صيغه ومجالاته المعرفية حتّى الوقت الحاضر، بل أنّه يمكن أن يكون الأصل الذي انبثقت منه (ثنوية) الفكر الغربي إن صحّ التعبير. فنحن نجد دائماً قطبين نقيضين: الشكل/ المضمون، التعبير/ الحدس، الحدث/ البنية.. الخ، وهي صيغ تطورية تناسخية لثنائية المحاكي/ المحاكى التي يمكن أن تكون صوراً للثنائية الأصلية العليا الذات/ الموضوع، لو تأملناها بعمق.

من جهة أخرى، فإن النقد النوعي كان ينزع دوماً إلى جعل الشعر الدرامي معياراً إسقاطيّاً لفهم وتقويم الشعر الملحمي والشعر الغنائي، من حيثُ إنَّ الدراما

(٢) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism; Four Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957), p. 13.

(٣) انظر: أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣)، ص ١ ـ ١٠، و**نظرية الأدب** (مجموعة من الباحثين السوفيات)، ص ٨٠.

(٤) انظر: جيروم ستولينيتز، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ١٥٥ وما بعدها.

هي الفن الأكثر رقيّاً وتعقيداً، ليس قياساً إلى النوعين الآخرين حسب، بل إلى كلّ ما عرفته الإنسانية من أدب. وتلك رؤية فرضها أرسطو الذي جعل من الدراما النوع الأكثر شهرة وأهمية لقرون طويلة، والمحور الرئيس الذي دارت حوله نظرية الأنواع. إذ إنَّه لم ير في الملحمة والقصيدة الغنائية سوى مرحلتين تطوريتين إلى النوع الأرقى، فلم تحظيا باهتمامه إلا من خلال ما عقده بينهما وبين الدراما من مقارنات تظهر تفوقها وتعقيدها الفني. والواقع إننا سنصادف الرؤية نفسها عند كلّ من تابعه من النقاد النوعيين حتّى العصر الحديث.

ومن هذا المنظور نجد هيغل مثلاً، يعُدّ الشعر الدرامي كلّية جدلية، أو تركيباً تطوريّاً من الأطروحة الأولى (الملحمة) التي تمتاز بموضوعيتها، ونقيضتها القصيدة الغنائية في ذاتيتها[٥]. أي أن الشعر الدرامي شعر تندمج فيه الموضوعية بالذاتية. ويمثل الفعل الدرامي نتيجة هذا الاندماج من حيث كونه صياغة مركبة من الحدث الملحمي اللازم، والإحساس الغنائي، ومن هذا الفعل جاءت تسمية الدراما، اشتقاقاً من الكلمة اليونانية (Dram) التي تعني يفعل أو فعل[٦]، مشيرة إلى ما يميز هذا النوع من قوانين وخصائص فنية: فالدراما تجمع بين مبدأي الشعر الملحمي والغنائي وتقدّم الفعل بعد تجريده من خارجيته، وتضع مكانها الفرد الواعي الفاعل، كما إنها لا تكتفي بالداخلية الغنائية في معارضتها للخارجي، بل داخلية معها في الوقت نفسه تحققها الخارجي[٧].

وواضح أن هذا التقويم الفني للأنواع الأدبية يرتبط بواقعها التاريخي (الإغريقي بالذات)، أعني الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي ظهرت فيها وعبرت عنها، فموضوعية الملحمة التي تتمثل في كونها سرداً قصصيّاً لأحداث كبيرة وخارقة عادة، تعبر عن القوى المؤثرة في تكوين روحية شعب ما وهويته القومية، وترتبط بالمراحل الأولى أو الطفولية لوجوده الحضاري، ولذلك يبدو البطل الملحمي طفوليّاً ساذجاً متماهياً مع العالم الخارجي ويرتبط به مصيريّاً، على الرغم من أنه يبدو ضارياً عنيفاً في نزوعه إلى التعرف على هذا العالم وعلى ما يدور حوله من أحداث ومصادفات وصراعات. بكلمة أخرى، إن تماهي البطل الملحمي في العالم الخارجي يعني أنه لم يتعرف على ذاته الداخلية بعد، فالإنسان من وجهة النظر الملحمية لا يتصرف بحريته

---

(٥) انظر: فريديرك هيجل، **فن الشعر**، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١)، ج ٢، ص ٢٨٨.

(٦) إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية المسرحية** (القاهرة: دار الشعب، [١٩٧١])، ص ١٩١.

(٧) انظر: هيجل، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٩١ ـ ٢٩٢.

لذاته وبذاته، بل هو غارق في عالم من الضرورات، ولذلك فإن القدر هو بطل الملحمة الحقيقي الذي يصنع للأبطال مصائرهم بصورة خارجية عنهم تماماً[٨]. لكن هذا التماهي هو الخطوة الأولى إلى الحضارة، ذلك أن القدر الذي ينظم سير الحدث الملحمي هو بداية لتصور القانون السائد في عالم الطبيعة والبشر، أو هو القانون الطبيعي الشامل الذي اتّخذ حديثاً، صورة القانون العلمي[٩].

أما الشعر الغنائي فهو نتاج مرحلة أرقى إذ ولد من الحاجة إلى التعبير عن الذات؛ هذه الحاجة التي لا تظهر إلا في الأزمنة التي تتصف بحياة مؤطّرة بنظام وطيد ثابت يتيح للإنسان من حيث هو فرد، أن يكفّ عن التمازج مع العالم الخارجي، ويطفق يفكر بذاته، ويغوص في داخليته[١٠]. غير أن ذاتية الشعر الغنائي ذات طابع سلبي، فالشاعر يعبر عن تأثره بالأحداث الخارجية وعجزه عن التأثير فيها، ولا يحتاج من أجل ذلك إلى تقنيات فنية معقدة، لأن الشعر الغنائي شعر انفعالي لا يتطلب من الملكات الإنسانية إلا الإحساس[١١]. وهذا يعني أن الإنسان الغنائي لم يزل وعيه بدائياً أو فطرياً وإن كان أكثر تطوراً.

من هنا كان الشعر الدرامي كما يقرر النقد النوعي، نتاج حياة قومية عرفت تطوراً مرموقاً، ويتفق ظهوره مع زوال الطور الشعري للملحمة الموضوعية وللذاتية التي تميز الفيض الغنائي. وليس الصراع الذي يمثل مضمون الدراما سوى تمثُّلٍ للصراع الذي يكتنف الحياة الاجتماعية المعقدة في مراحلها الانتقالية وانقساماتها الطبقيّة، حيث يجري الصراع بين الماضي الذي لم يختف بعد، والحاضر الذي جاء ليحلّ محلّه، والمستقبل الذي أخذ يعلن عن نفسه. أي أن هذا الصراع يكشف عن الإمكانية التاريخية وضرورة إعادة بناء أو تحطيم الوضعية القائمة. ومن ثَمَّ، فإن الشعر الدرامي لا يزدهر إلا في أمة وصلت إلى النضوج الفكري والفني لأنه أكثر الأنواع صعوبة وتعقيداً ويتطلب معرفة دقيقة بالإنسان لا تتوفر إلا في عصور تزدهر فيها الفلسفة. إنّه يحدد الوقت الذي يرقى فيه الفرد والمجموع إلى مراتب التفكير العليا. . الخ[١٢].

---

(٨) انظر: المصدر نفسه، ج ١، ص ١١٠ ـ ١١١، وس. فنسنت، **نظرية الأنواع الأدبية**، ترجمة حسن عون (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٨)، ج ١، ص ٨٨ وما بعدها.

(٩) انظر: يمنى الخولي، **العلم والاغتراب والحرية: مقال في فلسفة العلم من الحتمية إلى اللاحتمية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧)، ص ٩٦ ـ ٩٧.

(١٠) انظر: هيجل، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٣٢ و٢٤٥، وفنسنت، المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٦ ـ ١٣٧.

(١١) فنسنت، المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٢ ـ ٣٣.

(١٢) انظر: المصدر نفسه، ج ١، ص ٤١ ـ ٤٢؛ هيجل، المصدر نفسه، ج ٢، ص٢٩٠، و**نظرية الأدب** (مجموعة من الباحثين السوفيات)، ج ١، ص ٥٦٩.

هكذا يرتبط النوع الأدبي بالمستوى الحضاري للإنسان ويرتقيان معاً من درجة إلى أخرى. لكن على الرغم من إمكانية أن يكون ذلك صحيحاً إلى حدّ ما، إلا أن الواضح على هذه الأحكام أنها تستحضر تاريخ الإغريق وحدهم، وما شهده من مراحل حضارية وتغيرات اجتماعية واقتصادية، ومن ثمّ انفتح المجال أمام النقد النوعي ليسقط هذا التاريخ على الشعوب الأخرى، وترتب على ذلك أن من لم يعرف منها الدراما، أو الملحمة، فلقصور وتخلّف في مستوى وعيه الحضاري. إن مركزية الفكر الغربي تمارس ضغطها هنا وتفصح عن إرادتها في إخضاع الحضارة الإنسانية لوجهة نظر أحادية.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المعيارية لم تقتصر على فلسفة الأنواع التي أعيد ربطها بما شهده الغرب من تحولات كبيرة منذ عصر النهضة، بل تحكمت بما اجترحه النقد النوعي من ميزات خاصة بِكُلّ نوع مما نسب إلى أرسطو، فاكتسب نوعاً من القدسية بذلك، الأمر الذي حولها إلى معايير صارمة معقدة. وهنا تحول النقد النوعي إلى مشكلة كبيرة، فقد كان على النقاد النوعيين أن يوفقوا عبثاً، بين المعيار النوعي النظري وبين تحققه في المنجزات الأدبية المتطورة، أو بين نقاء النوع الافتراضي، وبين ما يحدث فعلاً في العمل الأدبي من تداخل بين الأنواع، يقول أوستن وارين: «إن نظرية الأنواع الكلاسيكية تنظيمية اطّرادية، وقد اكتسبت سلطتها بتقادم العهد عليها. وهي لا تؤمن فقط بأن نوعاً يختلف عن نوع بالطبيعة والقيمة، بل تؤمن أيضاً بأن هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة، ولا تسمح لها بالامتزاج، وهذا هو مذهب نقاء النوع»[١٣].

لكن هذا النوع النقي نوع منطقي لا واقعي، ذلك أن الأعمال الشعرية/ الأدبية، وبغضّ النظر عما تنتمي إليه نوعيّاً، تبني ذاتها على هذا التداخل حصراً، ومن هنا فإن الأنواع ـ كما بيّن تودوروف ـ لم تكن إلا أنواعاً (نظرية) بحتة، تربط بين الأعمال الأدبية والكون الأدبي[١٤]. لكن نورثروب فراي يعيد المشكلة كلها إلى مبدأ المحاكاة، ذلك «أن دراسة الأنواع تستند إلى التشابهات في الشكل. إن القصيدة ليست محاكاة لشيء ما (الطبيعة) حسب، ولكنها أيضاً محاكاة لقصائد أخرى»[١٥]. ولهذا فإن بالإمكان اكتشاف الرابط الذي يجمع بينها (نوعيّاً)

---

(١٣) رينيه ويليك وأوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، ط ٣ (دمشق: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢)، ص ٣٠٦.

(١٤) انظر: Robert Scholes, *Structuralism in Literature; an Introduction* (New Haven, CT: Yale University Press, 1974), p. 128.

(١٥) Frye, *Anatomy of Criticism; Four Essays*, pp. 95-96.

ويوحدها ويوفر الأساس لتصنيفها، دون اعتبار لما تتفرد به كلّ واحدة منها.

إلى ذلك، فإن تاريخ النقد النوعي يكشف عن تعقيد واضطراب بالغين، فقد اشتُهرت الأنواع الأدبية تحت تسميات عديدة (الأنواع، الأجناس، الصيغ، النماذج، الأصناف، الأشكال)، وليست هذه التسميات مترادفة. فَكُلّ منها ينتمي إلى سياق منهجي خاص له منطلقاته النظرية، كما إنَّ هذه الأنواع دُرست وفقاً لأسس مختلفة منها التنظيم، البناء، الذات الفاعلة، الموضوع، الموقف، المحتوى، الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية. . . الخ. ولا يمكن لها أن تنفذ إلى ماهية النوع الشعري/ الأدبي[(١٦)]. وحتى التحول الذي شهدته نظرية الأنواع إلى الوصفية حديثاً لم يحلّ المشكلة، ذلك أن الوصف تعديل غير جوهري فيها، لأنه ينطوي على اعتراف ضمني بفكرة النوع، أو لأنه في أحسن الأحوال، يؤدي إلى النتيجة نفسها؛ التجريد ما دام يهتم بالشكل بالدرجة الأولى، والشكل مفهوم مجرد دوماً.

إن ما تكشف عنه هذه المناقشة أن نظرية الأنواع ليست سوى **نظرية** يفقدها التطبيق الفعلي كثيراً من بريقها ومبررات وجودها، وإن معياريتها من الصرامة بحيث يستحيل الخضوع لها أو قبولها. وقد بيّن بنديتو كروتشه أن النقد النوعي يؤثر سلبيّاً على ما يمنحه العمل الأدبي من معرفة حدسية (جمالية) ويحولها إلى معرفة منطقية مفهومية. إن المقولات النوعية تشوه استجابة القارئ للعمل الأدبي إذ يحاول تطبيقها عليه. وهو يؤكّد أن تصنيف الأدب إلى أنواع إنكار لطبيعته الخاصة، ومن ثمّ فهو يمارس عنفاً تحريفيّاً ليس على حساسية الناقد حسب، بل على الموضوع الذي يدرسه أيضاً، فَكُلّ عمل حقيقي يحطم القوانين النوعية، ولهذا فإن إقامة تصنيفات شكلية أمر لا علاقة له بالموضوع، فضلاً عن خطورته[(١٧)].

إن كروتشه هنا، يتجاوز التعديل إلى الرفض المطلق، وعنده حسب، نجد أول محاولة للتركيز على القيمة الفنية والجمالية للأدب وعلى ماهيته الإبداعية، لكن هذا الرفض المطلق يستند إلى فكرته عن كون الفن عموماً، تعبيراً عن حدس، فهو يؤكّد أن علينا أن نتساءل إن كان العمل معبِّراً، بدلاً من التساؤل عن نوعه[(١٨)]. إلا أن التعبير صورة من المحاكاة الأرسطية ذات طابع هيغلي، وعلى الرغم من هذا، فإن

---

(١٦) M. Bradbury and D. Palmer, eds., *Contemporary Criticism*, Stratford-Upon-Avon Studies; 12 (London: Edward Arnold, 1970), p. 83.

(١٧) Heather Dubrow, *Genre*, Critical Idiom; 42 (London; New York: Methuen, 1982), pp. 883-884.

(١٨)) لطفي عبد البديع، **التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠)، ص ١٥٩.

كروتشه يوفر لنا مفتاحاً لصياغة فكرة النوع وإخضاعها للبحث الجمالي من حيث لم تكن كذلك من قبل.

ثانياً: مشكلة النوع/ الشكل الشعري العربي

حينما حاول الباحثون من مستشرقين وعرب أن يخضعوا ما بين أيديهم من شعر عربي لنظرية النقد النوعي، وجدوا أن بإمكان النوع الغنائي احتواء نوعيته، فقالوا بأن الشعر العربي شعر غنائي، وأصبح ذلك حكماً قاطعاً عامّاً يشمل كلّ مراحله التطورية على الرغم من تركيزهم على شعر المرحلة الجاهلية وحدها. والواقع أن إسقاطية النقد النوعي ومعياريتها بأوجهها المختلفة التي بينتها آنفاً، تعود إلى الظهور هنا مرة أخرى، ولكن بصورة أشد وضوحاً وحِدّة، لأنها انطلقت من المركزية الغربية المتعالية حتّى في أكثر ملامحها اعتدالاً.

وقد استند هذا الحكم إلى إسقاط فكرة الذاتية التي تطبع الشعر الغنائي الغربي على الشعر العربي، بالنظر إلى سيادة صوت الأنا على القصيدة العربية. وعزز هذا الحكم افتقار العرب إلى النوعين الآخرين، أو على الأقل، افتقارهم إلى ملحمة كالتي لدى غيرهم من الأمم. وكان تعليل ذلك عند المستشرقين ضعف المخيِّلة العربية، أو عجز عقلية العرب الساميّة (كذا) عن ما تقتضيه الملاحم الطويلة من تركيب وموضوعية[١٩].

لكن المسألة الأساسية هنا، أن غنائية الشعر العربي لم تكن ميزة فنية وجمالية له، بل هي علامة على الانغلاق وضيق الأفق والتمسك الحرفي بتقاليد معينة موروثة، لم يستطع الشعر الخلاص منها حتّى في عصور الازدهار الحضاري. وقد أوضح واحد من أشهر المستشرقين وهو هاملتن غب (ولعله ليس الوحيد) «أن الفرصة قد ضاعت على العرب في تطوير أدبهم لأنهم لم يتصلوا بالأدب الإغريقي اتصالاً مباشراً، فجهلوا مزاياه الفكرية والجمالية». لكنه يعود ليؤكّد أنهم «لم يكونوا ليدركوا هذه المزايا حتّى لو امتلكوا معرفة أوسع باللغة الإغريقية، لضيق أفقهم الذي يتجلى في أدبهم وتشديدهم على الحرفية وتجاهل الروح، مما جعل الأدب العربي مقيداً إلى الاستغراق في ذاتيته الموروثة عن عِرقه»، يقصد التقاليد الشعرية الغنائية ممثلة بالشعر الجاهلي بوصفه المثل الأعلى، ولذلك، يستنتج غب، «كان من الطبيعي أن يندر وجود عمل

(١٩) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥٨، وأبو عبيدة بن المثنى التميمي، **كتاب أيام العرب قبل الإسلام: دراسة مقارنة لملامح الأيام العربية**، ترجمة وتحقيق عادل جاسم البياتي (بغداد: دار الجاحظ، ١٩٧٦)، ص ١٣٥.

أدبي عربي راقٍ يسمو فوق بيئته ليصبح إضافة حية إلى الأدب الإنساني»[٢٠].

إن أفكاراً وأحكاماً مثل هذه مما تردد هنا وهناك، جعلت الباحثين العرب، وتحت وطأة الشعور بالذنب الثقافي إن صحّ التعبير، يتقبلون معيارية النقد النوعي ومركزيتها وفكرة غنائية الشعر العربي عامة، والشعر الجاهلي خاصة. إلا أن بعضاً منهم أعلن رفضه لجانب من هذا الحكم، وحاول أن يبرهن متعسفاً، على أن الشعر الجاهلي يمتلك ملحمته الخاصة ممثلة بالأيام العربية (الحروب بين القبائل) وما وردنا حولها من قصص شعري ونثري، يتضمن أجواء ملحمية (دينية وأسطورية وبطولات ومعارك.. الخ[٢١]، فيما حاول البعض الآخر أن يكشف عن الملامح القصصية لهذا الشعر، غير أن حماس باحثينا كان يحول القصائد العربية إلى قصص بالمعنى الحرفي، وبوسعنا أن نضيف إلى ذلك محاولات البحث عن الدراما (الشعر المسرحي) في القصيدة العربية، وإن ظلّ صوتها خافتاً متردداً[٢٢].

والواقع أن هذه المحاولات وغيرها كثير، قد بذلت جهوداً كبيرة في إعادة اكتشاف الشعر العربي، لكن من الضروري التنبيه إلى أن أساسها كان المقارنة الإسقاطية التي لم تستطع أن ترى موضوعها إلا من خلال الشعر والنقد الغربيين، مغفلة خصوصية كلّ منهما وبيئته وضرورته الحضارية، والجهل بما تنطوي عليه نظرية الأنواع من قصور وتناقضات، فإذا كانت معايير النقد النوعي الغربية لا تصلح لتقويم الشعر الغربي نفسه كما بيّنتُ، فمن باب أولى ألا نلجأ إليها في دراسة الشعر العربي عموماً، لا سيّما أن كلّ ما ذكرته وما هو معروف شائع مما يتعلق بالثلاثية النوعية، لا ينطبق على الشعر العربي إلا تجاوزاً، لا من حيث المميزات ولا المعايير، ولا من حيث الإطار الحضاري فكرياً وفنياً وتاريخياً، الأمر الذي يؤكّد أن لهذا الشعر **نوعيته** المتفردة الجديرة بشروطها الفنية والفلسفية الخاصة، إن قبلنا بمعيارية النقد النوعي.

---

(٢٠) H. A. R. Gibb, *Arabic Literature, an Introduction*, 2nd rev. ed. (Oxford: Clarendon Press, 1963), pp. 36-37.

(٢١) لعل أشهر هذه المحاولات محاولة د. عادل البياتي الذي أصر على أن لدينا ملحمة عربية «متناثرة»، مؤكّداً على الطابع الملحمي للشعر الجاهلي، وهذه المحاولة نجد وجوهاً منها في دراساته الثلاث؛ انظر: عادل جاسم البياتي: **الشعر في حرب داحس والغبراء** (النجف: مطبعة الآداب، [١٩٧٢])، **ودراسات في الأدب الجاهلي** (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٦)، والتميمي، المصدر نفسه.

(٢٢) انظر على سبيل المثال: جلال الخياط، **الأصول الدرامية في الشعر العربي** (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢)، وعمر محمد الطالب، **ملامح المسرحية العربية الإسلامية** (الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٧).

إن نوعية الشعر العربي مبحث شائك أثار من المشكلات ما لا يمكن أن يعد بحله، ولهذا تجاهله أغلب الباحثين على الرغم من جوهريته، أو لجأ بعضهم إلى الوصفية، بحكم تأثرهم بالتطورات التي شهدتها نظريات الأدب الغربية، والمناهج الحديثة (البنيوية خاصة)، إلا أن هذا التحول لم يحلّ المشكلة، فقد كان عليهم أن يطوّعوا القصيدة العربية لمعايير المنهج هذه المرة بعد أن فشلوا في تطويعها لمعيارية النقد النوعي، ومرة أخرى تعود الإسقاطية نفسها، فقد بُذلت جهود مكثفة في وصف القصيدة العربية شكلاً وبنية، إلا أن هذه الجهود كانت تنطلق من غنائيتها أساساً، أو تعالج قضايا مستمدة من النقد النوعي لعل أهمها قضية الوحدة العضوية والموضوعية في القصيدة العربية، التي أثارت جدلاً واسعاً لا تستحقه.

وقد تركزت محاولات بعض الباحثين المعاصرين في وصف شكل القصيدة العربية على إيضاح فاعلية اللاوعي الجمعي في تكوينه وبنيته، وبذلك انفتح الطريق أمام ربطه بالرمز الأسطوري والشعائر والأنماط العليا، الأمر الذي أكسب مفهوم الغنائية معاني جديدة تقوم على كشف البنية العميقة للشكل الشعري وتقنيات إنشائه والعلاقات بين أجزائه ومكوناته، وقد ظهرت دراسات عديدة تؤكد أن شكل القصيدة العربية ما هو إلا إعادة تمثيل شعائري أسطوري منها دراسات ياروسلاف ستيتكيفيتش وسوزان ستيتكيفيتش وريناتا ياكوبي وأندرياس حاموري وفان غيلدر وغيرهم[٢٣].

إلى هذا، هناك اتجاه آخر في وصف القصيدة العربية، يتمثل في تلك الدراسات التي تعلن انتماءها للبنيوية وتميل إلى التجريد المطلق والآلية، ولعل ذلك مجمل ما فهمَتْه من منهجية الوصف البنيوي. ولدينا من الدراسات العربية الحديثة التي تمثل هذا الاتجاه دراسة كمال أبو ديب «الرؤى المقنَّعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي». وعلى الرغم من حرص الباحث على اختيار عنوان لافت ومبهر لدراسته، إلا أن الملاحظ عليها أنها تسم نفسها بالبنيوية على الرغم من انطلاقها جذرياً من منهج فلاديمير بروب (المورفولوجي)، علماً بأن ليفي شتراوس(أبو البنيوية)، قد بين أن بروب ليس بنيوياً، وإنما كان تحليله للحكايات الخرافية يتركز على شكلها «والشكل يُعرف بمقابلته لمحتوى خارج عنه، أما البنية فلا محتوى لها إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع»[٢٤].

---

(٢٣) انظر: حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية** (بيروت: دار المناهل، ١٩٨٩)، ص ٤٣ ـ ٥٩، حيث يقدم حسن البنا عز الدين عرضاً موجزاً لهذه الدراسات.

(٢٤) فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة**، ترجمة إبراهيم الخطيب (الدار البيضاء: الشركة المغربية، ١٩٨٦)، ص ٩ ـ ١٠.

ومع ذلك، فقد قام أبو ديب كما يقول، بتحليل مئة وخمسين قصيدة جاهلية، وميز فيها تحت ما يسميه بـ **الخيوط** المعنوية أو المضمونية وحركاتها الكثيرة، تيارين من التجارب الجذرية يشكّلان ثنائية ضدية؛ الأول تيار وحيد البعد يتدفق من الذات في مسار لا يتغير، ويتجسد على صعيد التجربة في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة، كما في قصائد الهجاء والحب والرثاء، ويتبلور في بنية وحيدة الشريحة أو متعددة الشرائح، والثاني هو التيار متعدد الأبعاد ويتبلور في بنية متعددة الشرائح فقط، ويمثل تجربة أكثر جذرية وعمقاً في دلالته من النمط الأول هو مستوى الكينونة على شفار السيف (كذا) التي عاناها الإنسان الجاهلي.. الخ[٢٥]. وهو يستخدم في تحليلاته التطبيقية **تكنيكاً** بنيوياً يطبقه على قصيدة مفردة منطلقاً من فرضية أنها ذات بنية أسطورية، ثمّ يضع لها تخطيطاً يسجل المكونات الأولية التي تحدد الهوية لِكُلّ وحدة شكلية، وينتظمها في وحدات علائقية متشابهة.

وبغضّ النظر عن هذه التناقضات المنهجية والتطبيقية، لنلاحظ هنا، أن فكرة غنائية الشعر العربي تباطن هذه التحليلات من خلال مفاهيم الذات والتجربة والانفعال، ولكنها مصاغة في ضوء معيارية جديدة هي المعيارية البنيوية، التي تختزل القصيدة إلى وحدات تكوينية يمكن عزلها وتنظيمها **مورفولوجياً** في إطار تجريدي. والواقع أن هذا التكنيك البنيوي المزعوم جعلنا نقرأ تحليلات مطولة لقصائد جاهلية عديدة، ليست مئة وخمسين بالتأكيد، لنكتشف إننا قرأنا تحليلاً واحداً لقصيدة واحدة أو قصيدتين فقط. وفي ذلك إفقار لا حدود له، لشعر مرحلة غاية في الأهمية والخطورة كالجاهلية.

لكن هذا **التكنيك** البنيوي يميل إلى أقصى حالات التجريد والاختزال حين يقوم بتحليل عدد كبير من القصائد متعددة الأبعاد، ويعزل وحداتها الشكلية ومكوناتها وعلاقاتها وأنماطها البنيوية.. الخ. وذلك ما تحققه دراسة د. حسن البنا عزّ الدين؛ **الكلمات والأشياء**، حيث يختزل الشعر الجاهلي إلى نمطين بنيويين: نمط القصيدة الثنائية التي تتكون من وحدة الأطلال ووحدة الغرض، ونمط القصيدة الثلاثية التي تتوسط فيها وحدة الناقة الوحدتين السابقتين.. الخ[٢٦]. ثمّ ماذا بعد؟ لا شيء أكثر. فهل أن المنهج البنيوي على هذه الدرجة من الفقر لكي يقول لنا ما قاله ابن قتيبة وغيره

---

(٢٥) انظر: كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، دراسات أدبية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص ٤٨ ـ ٤٩.

(٢٦) انظر: عز الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية**، ص ٦٠ ـ ٧٣.

قبل مئات السنين؟ وماذا كان سيكتب هؤلاء **البنيويون** العرب لو أن ليفي شتراوس مات في طفولته؟ وما الجدوى الحقيقية من الرسوم والأسهم والجداول والمخططات في فهم الشعر وقيمته الجمالية؟

ولو تجاهلنا المقدمات النظرية الطويلة التي تبدأ بها هذه الدراسات عن البنيوية ودراسات المستشرقين المعاصرين للشعر الجاهلي التي تبهرنا حدّ الشعور بالصغار، فإن المشكلة الأساسية في هذه الدراسات وغيرها، أما أنها لم تفهم البنيوية، أو أنها فهمت الوصف فهماً تجريدياً، أو فهمت البنية من خلال الأسطورة، أو خلطت بينها وبين الشكل، أو أنها فهمت الشكل في معارضته التقليدية للمضمون فهماً تجريدياً محضاً[٢٧]. وقد ترتب على هذا أن الوصف الشكلي ـ البنيوي كان معنيّاً باختزال القصيدة إلى **نظامها** المجرد، ولم تكن مكوناتها سوى إضافات شذرية تترابط آلياً وتراكمياً.

وربما أمكننا أن ندخل في هذا السياق، الدراسات التي قدمها عدد من الباحثين حول ما عرف بنظرية النظم الشفاهي للشعر الجاهلي التي تنطلق من أن هذا الشعر قد نشأ وتطور في أمة لا تعرف الكتابة، الأمر الذي انعكس على الطريقة التي تنظم بها القصائد معتمدة على قوالب وتقنيات صياغة محددة مما نلاحظه فيها من تراكيب متشابهة وجمل طويلة أو قصيرة ذات قيمة متساوية وزنياً، فضلاً عن الثيمات والموضوعات الثابتة التي تتكرر في أغلب القصائد.

وقد قام الدكتور عبد المنعم الزبيدي مثلاً، بعقد مقارنات تطبيقية موسعة بين قصائد جاهلية عديدة وأبيات شعرية كثيرة جداً، مُظهراً تشابهها وأَخْذَ بعضها من بعض مستنتجاً أن التشابه الكبير الذي لحظناه بين الشعراء الجاهليين في وصف السحاب والمطر وفي وصف الديار الدارسة والظعائن الراحلة لا يقتصر على هذه المواضيع وحدها، بل يشمل مواضيع الشعر الجاهلي جميعاً. فلو أخذنا أي مقطع من أية قصيدة جاهلية وفي أي موضوع من المواضيع التي تدور عليها. لانتهينا إلى نفس النتائج، وذلك أن الشعر الجاهلي كان شعراً تقليدياً في جملته قد نظمه شعراء أميون أو شبه أميين، كانوا يقولونه على البديهة، ويتبعون في نظمه تقاليد شعرية قديمة متوارثة. ولم يكن الواحد منهم يختلف عن غيره في نهج قصيدته وتركيبها وفي ما يعالج فيها من مواضيع ويصور من مواقف ومشاهد، أو يقص من وقائع وأحداث، ويستعمل

---

(٢٧) يبدو أن مفهوم الشكل وثيق الصلة بمفهوم التجريد. وهذه هي القاعدة العامة في فهمه ودراسته، إنّه نظام «مجرد» من العلاقات التي تجمع بين العناصر المكونة. انظر: ستولينيتز، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، ص ٣٤٠ ـ ٣٤٣، حيث يستعرض مفاهيم مختلفة للشكل لكنها واحدة من حيث الجوهر.

من أوصاف وصور ومن معايير وصيغ. والعناصر الفردية الخاصة التي نجدها في قصائدهم، قليلة بالقياس إلى العناصر العامة المشتركة[٢٨].

لقد أتيت بهذا الاقتباس المطول هنا، لأنه يمثل المضمون العام المشترك لنظرية النظم الشفاهي كما جاءت عند غير الزبيدي من المستشرقين في سبعينيّات القرن الماضي[٢٩]. وليس من شأني تقويم هذه النظرية ونتائجها وجدواها في فهم الشعر العربي، ولكن تجدر الإشارة إلى أنها تستدعي مبررات اطّراحها بنفسها، فهي تحول الشعر الجاهلي إلى قصيدة واحدة يعيد صياغتها الشعراء جميعاً، كما لو أنها قالب موضوعي وفني جاهز. وإذا كانت العناصر المشتركة بين القصائد كثيرة وذلك أمر لا يمكن إنكاره، فإن هذا لا يعني أن العناصر الفردية قليلة، بل على العكس، إن التقاليد الفنية الخاصة بالشعر الجاهلي لم تكن سوى نصّ كلي. وإذا نظرنا إليها باعتبارها نوعاً أدبياً، فإن النوع الأدبي كما يقرر هاري ليفن **مؤسسة** بإمكان المرء أن يلتحق بها ويعمل من خلالها ويعبر عن نفسه ويعيد تشكيلها بعد ذلك[٣٠]. وهذا يعني أن تفرد عمل الشاعر ضمن إطار هذا النصّ الكلي أو المؤسسة، ستكون له الأولوية، لأن النصّ الكلي هو نتاج فاعلية النصوص التي تؤلف كيانه.

ولعل ما يؤكّد هذا أن نظرية عمود الشعر العربية التي أسيء فهمها وقوبلت بنفور لا تستحقه إذ عدت علامة على النمطية والتقليد، تستند جوهرياً إلى فكرة الطبع التي تعني امتلاك الشاعر لمؤهلات فنية خاصة وقدرات ذهنية متفوقة تمكنه من استيعاب المنطق الشعري إن صحّ التعبير، والتقاليد الشعرية والتمكن منها ثمّ التصرف فيها أنى شاء. ويترتب على هذا أن المعرفة الشعرية وهي معرفة جمالية، تبرهن على ماهيتها تشكيلياً من خلال ما تتصف به من بساطة وعمق وسعة، وهذا ما يعرف بمبدأ سهولة المأخذ في نظرية عمود الشعر. وكل هذا يتطلب من الشاعر **وعياً** فنياً وجمالياً، والوعي ذاتي بأدق معاني الكلمة. ومن هنا تفضيل النقاد للشاعر **المطبوع** الذي يعي المؤسسة التي يعمل فيها، ويعيد تشكيلها إبداعياً.

إن ما يكشف عنه هذا الاستعراض النقدي المكثف أن هناك سوء فهم إسقاطياً،

---

(٢٨) عبد المنعم خضر الزبيدي، **مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي** (بنغازي، ليبيا: جامعة قاريونس، ١٩٨٠)، ص ٢٦٧ وما بعدها.

(٢٩) انظر: جيمز مونرو، **النظم الشفوي في الشعر الجاهلي**، ترجمة فضل بن عمار العماري (الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر، ١٩٨٧)، ص ٦ وما بعدها، حيث يستعرض المترجم أوجه هذه النظرية وأسسها عند عدد من المستشرقين مثل جون دينيس ومايكل مكدونالد ومايكل زويتلر.

(٣٠) ويليك وارين، **نظرية الأدب**، ص ٢٩٥ ـ ٢٩٦.

لقضية النوع/ الشكل الشعري العربي يتجسد في تقرير مجموعة من الافتراضات المسبقة التي يفرضها المنهج، وتتم البرهنة عليها في النهاية، غير أن أهم ما أردت إيضاحه هنا، أن النقد النوعي/ الشكلي سواء أكان معيارياً أم وصفياً، لم يكن يهتم إطلاقاً بالقصيدة باعتبارها ظاهرة جمالية وإبداعية يمكن أن تدرس لذاتها، إلا في إطار الفصل الأرسطي بين ما يقال والطريقة التي يقال بها، والمستمد من نظام أرسطو الرباعي في تفسير الوجود. إن القصيدة وفقاً لهذا التفسير ما هي إلا موجود من الموجودات تفترض أربع علل لوجودها: العلة المادية وهي اللغة بوصفها مادة للمحاكاة، والعلة الصورية وهي الشكل الذي تتخذه (ومن هنا بدأ الفصل بين المادة أو المحتوى والشكل)، والعلة الفاعلة التي تتمثل بالشاعر (المحاكي)، ثمّ تأتي العلة الغائية التي تحكم العلل السابقة. والغريب أن هذا التفسير لا يقتصر على أرسطو وحده، بل إننا نراه عند غيره ما دامت فكرة المحاكاة تتجدد بصورة مختلفة، وما دام الفكر الغربي ينطلق من مبدأ السببية وحدها في تفسير كلّ شيء، ويتصف بذلك الطابع الثنوي المانوي الذي لم نعد نتمكن بسببه من رؤية أي شيء كوحدة كلية واحدة. الأمر الذي يحتم إعادة صياغة مشكلة النوع/ الشكل الشعري العربي وحلها على أساس جديد.

ولكن أين نجد هذا الحل؟

لقد ظهرت محاولات لإعادة صياغة نظرية الأنواع الغربية، لعل أهمها اثنتان؛ **الأولى** هي محاولة إميل شتايغرالذي رفض فكرة نقاء النوع والمعيارية الصارمة لنظرية النقد النوعي، وأحل محلّها ما سماه بـ **الخاصّيات** الشعرية النوعية. فأي عمل شعري أو أدبي يمكن أن تتداخل فيه هذه الخاصّيات غنائية كانت أم ملحمية أم درامية[٣١]. والواقع أن هذا التحول قد يفتح الباب أمامنا للتحرر من عقدة الذنب الثقافية تجاه شعرنا العربي وذلك بالبحث عما فيه من تداخل لهذه الخاصّيات، وبذلك تنتهي مشكلة النوع. إلا إنّني لا أريد اللجوء إليها لأنها هي الأخرى إسقاطية، وستفرض علي رؤية الشعر العربي بعين نظرية الأنواع الغربية كما فعلت المحاولات السابقة لتجديد الشعر العربي.

---

(٣١) انظر: Dubrow, *Genre*, p. 104;
رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة؛ ١١٠ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧)، ص ٣٨٦ ـ ٣٨٧، و**نظرية الأدب** (مجموعة من الباحثين السوفيات)، ص ٨٣. ويؤكّد شتايغر أن مفاهيمنا عن الأنواع لم تقم على أعمال أدبية بتاتاً، وبالنظر إلى استحالة وجود نوع أدبي خاص، فإن علينا أن نرفض تقسيم الأدب إلى أنواع، ونستعيض عنها بتصورات عامة عن (النبرة) أو الخاصية الأساسية التي يمكنها أن تكون ملحمية أو غنائية أو درامية. ويؤكّد أن أغلب الأعمال الأدبية تتضمن مكونات من الخاصيات الثلاث مع سيادة واحدة منها، ومعنى ذلك أن شتايغر يعترف بالأنواع، وإن أزال الحدود بينها.

المحاولة **الثانية** لجيرار جينيت الذي قام بتفكيك ثلاثية الأنواع التي يصفها بالمزعجة، مبيناً أوجه قصورها، ثمّ قدم بديلاً عنها، سماه بـ «جامع النصّ»، وهو مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدة[٣٢]. ويبدو أن جامع النصّ هذا ـ إذا لم أُسيء فهمه ـ ما هو إلا تطوير لمبدأ **الأدبية** الياكوبسني يستند إلى فكرة نورثروب فراي عن النماذج العليا، مضافاً إليهما مبدأ **التناصّ** كما جاء عند جوليا كريستيفا والذي يقوم على تداخل النصوص، وعلى تجاوز الحدود بين الأنواع الثلاثة بتفكيك بنية نوع ما وإدماجها في بنية نوع آخر.

ولكن فكرة جامع النصّ بوصفها بديلاً نظرياً عامّاً لنظرية الأنواع، لا يمكن أن تكون حلاً، فهي تبدو مستحيلة التطبيق، إذ بإمكانها أن تشمل أصناف الخطابات وصيغ التعبير جميعاً، فضلاً عن الأدب، وبذلك تضيع الحدود بين الأدب واللاأدب. وهذا يعني أنها فكرة مغرقة في التجريد تقود إلى مشكلات أكثر تعقيداً مما عهدنا في نظرية النقد النوعي، إن أمكن تطبيقها، وأشك في ذلك.

إن الأساس الجديد الذي اقترحه لدراسة النوع الشعري العربي بناء على كلّ ما تقدّم، يجب أن يعي وحدته وكليته ووجوده الماهوي الإبداعي وخصوصيته الفنية والحضارية. ولا سبيل إلى ذلك إلا بنقل المسألة كلها إلى صميم البحث الجمالي أو رؤيتها وتأويلها من خلال الجمال الشعري حصراً.

ثالثاً: الزمان الجمالي منطلقاً لتأويل النوع الشعري العربي

لقد بينت في المبحث الأول أن الزمان الجمالي هو المقوم الأساس لإيقاعية الوعي الشعري إذ يشكل ذاته أفقياً. والآن سأحاول البرهنة على أن الزمان الجمالي له الدور نفسه في التشكيل النوعي، بمعنى أن إيقاعية الوعي الشعري ستتظاهر عموماً في بناء القصيدة ومنحها شكلاً جمالياً.

وقبل أن أبدأ بذلك، تجدر الإشارة إلى أن عدداً من النقاد النوعيين قد اعتمدوا على عنصر الزمان للتميز أو المقارنة بين نوع وآخر. وقد وضع جيرار جينيت مخططين يحددان علاقة الأنواع بتقسيمات الزمان عند هؤلاء النقاد. إن الملحمة عند أغلبهم ترتبط بالماضي من حيث كونها سرداً لحوادث قد جرت وانتهت، بينما يرتبط الشعر الغنائي بالحاضر لكونه تعبيراً عن انفعالات وعواطف آنية، وبقي أن تُربط الدراما

---

(٣٢) جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ترجمة عبد الرحمن أيوب (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، [١٩٩٠])، ص ٥.

بالمستقبل لكن ذلك شكّل صعوبة أمام هذا التوجه، فشكلها من حيث هي محاكاة لفعل (أو عرض مسرحي) يعني أنها ترتبط بالحاضر، في حين أن أحداثها ترتبط بالماضي موضوعياً، ولذلك فهي نوع مزدوج تأليفي من الماضي والحاضر مع إمكانية إضافة المستقبل إلى هذا التأليف(٣٣).

غير أن الملاحظة الأساسية على هذا الربط أن الزمان لا يدخل مقوماً ماهوياً للنوع، فهو محض إطار خارجي له. وهذا يعني أن العلاقة بين النوع والزمان علاقة سطحية تماماً. وليس من شأني أن أعمق هذه العلاقة في ما يخص الأنواع الغربية، لكني سأركز جهدي على ربط الزمان بالنوع الشعري العربي كمقوم لماهيته الجمالية.

لقد أشرت آنفاً إلى أن الزمان من وجهة النظر الظاهراتية لا ينقسم إلى ماض وحاضر ومستقبل بل هو شبكة من الأفعال القصدية المتلاحمة التي يباطن بعضها بعضاً (التوتر والاستبقاء والترقب) ذلك أن الوعي بوصفه وجوداً في الزمان وبه، لا ينقسم لأن قصديته تعني حضوره الدائم في الآن بالنسبة إلى ذاته أي أن الزمان هو الوعي أو الوجود الذاتي الذي يحيا ارتقاءه المستمر المتواثب(٣٤).

وانطلاقاً من هذه الفكرة يقرر هيدغر أن التواجد (أو الوجود كفعل حركي) هو العلاقة بين الوجود المطلق الإمكاني وبين الآنية (أو الدازين) من حيث هو التحقق الفعلي لهذا الإمكان في لحظة معينة. ويشكل الزمان جوهر هذه العلاقة كما هو واضح، لكنه هنا ليس له تلك الخطية المعهودة في حركته من الماضي إلى المستقبل، بل هو انبثاق يجعل الماضي ينبثق من المستقبل، لأن الآنية تصنع تاريخها أو ماضيها انطلاقاً من استباقها لإمكانات وجودها المستقبلية(٣٥). وهذا يعني أن الإنسان بوصفه وعياً يمارس تواجده ويحققه من خلال زمانيته وبفعلها. إن الذاتية هي تزمّنٌ أو وعي بالزمان يكتنف الآنية دوماً ويقوّمها. من هنا فإن كلّ فعل ينبثق من هذه الذاتية هو فعل زماني أعني أنه يقوم على زمانيتها تحديداً. وما يترتب على هذا أن التبئير الإستاطيقي للزمان هو في الوقت نفسه تبئير للوجود الذاتي الحركي ومقوم للوعي الشعري ولتشكيله لذاته جمالياً، وهذا الزمان الجمالي يظل يحتفظ بكونه آناً قصدياً، أي أن تشكيل الوعي لوجوده أو ممارسته له ذات طابع انبثاقي عياني. إن الشكل الشعري ما هو إلا حركة تتجسد فضاء لغوياً وبذلك ينتفي طابعه

(٣٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٦ وما بعدها.

(٣٤) صلاح سليم علي، «الزمان والمكان في الظاهراتية والصوفية،» **المجلة الثقافية** (عمّان)، العددان ١٤ ـ ١٥ (١٩٨٨)، ص ١٠٠.

(٣٥) مارتن هيدغر، **نداء الحقيقة**، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ١٠٤.

التجريدي المعهود إذ سيكون أسلوب الوعي الشعري في الوجود والفعل.

إن كون عملية التشكيل الجمالي انبثاقاً سيحيلنا على إيقاعية الوعي الشعري التي تفصح عن فاعليتها وجوهريتها في منح الشكل الشعري عيانيته وكيانه. وهذا سيؤدي إلى أن يكون للتشكيل إيقاعه الخاص الذي يرتبط بقصدية الوعي وزمانيته، ومن ثمّ يمكن تسميته بـ **الإيقاع الدلالي**(٣٦). والمقصود به هنا أن الشكل الشعري يتضمن تناظرات دلالية موحدة على الرغم من حركيته وتغير وحداته التشكيلية الأساسية. وهذه التناظرات تكفل التعالق الجذري بين وحدات التشكيل كما تكشف عن بنية الوعي الشعري وحركيته. بمعنى أن الإيقاع الدلالي نتاج التناظر بين البنية القصدية للوعي الشعري إذ ينبثق من ذاته، وبين بنية الشكل الشعري بوصفه تجسداً لهذا الانبثاق الذي يصدر عن زمانية الوعي، أو ممارسته لوجوده في الزمان. ولنتذكر هنا فكرة باشلار عن **عمودية** اللحظة الشعرية، وذلك ما يميز زمانية الشعر عن غيره من الأنواع كالرواية التي تنفتح على أزمنة متعددة منها ما هو داخلي يتعلق بالمتن الحكائي والسرد والقراء، ومنها ما هو خارجي يتعلق بتاريخية الوقائع والكاتب والقارئ، إلى غير ذلك مما شاع في الدراسات الحديثة، إلا أن زمانية الشعر ليس لها هذا التوزع، إذ إنّها مكثفة إلى أقصى حدّ، ومن هذا التكثيف تستمد حركيتها مؤكّدة فعاليتها في تطويع وجودها لقدرتها على تشكيل المعنى جمالياً.

إن الإيقاع الدلالي إذاً، انبثاق المعنى من زمانية الوعي الشعري التي يندمج فيها المضي بالحضور مع كلّ خطوة من خطوات التشكيل، فتكتسب الظاهرة الشعرية بذلك وجودها العيني أو شكلها الجمالي. وهذه الظاهرة تمثل ظهور الوعي الشعري لذاته بذاته من حيث كونه مصدر المعنى في الوقت نفسه، غير أنها باعتبارها وجوداً في العالم تمثل الوحدة الماهوية للشكل والمعنى في إطار الفعل الجمالي القصدي الذي يؤسس رؤيته حركياً عبر تشكيله للزمان الجمالي.

والحقيقة أن الإيقاع الدلالي وفقاً لهذا الفهم، يبدو ميزة نوعية خاصة بالقصيدة العربية. وسيكشف التحليل الذي سنقوم به عن أهميته في فهم هذه القصيدة فهماً

---

(٣٦) اقتبست هذا المصطلح من الباحثة المكسيكية مونيكا منصور التي حاولت أن تثبت أن هناك تعالقاً بين البنيات الصوتية والتركيبية والدلالية للنصّ الشعري، انظر: Monica Mansour, «Correlation of Rhythmic Structures in Poetry,» paper presented at: *Semiotics Unfolding: Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies, Vienna, July 1979*, edited by Tasso Borbé, Approaches to Semiotics; 68, 3 vols. (Berlin; New York: Mouton, 1983), vol. 2, pp. 931-938.

لكن مفهوم الإيقاع الدلالي عندها يقوم على الفهم الشكلاني البنيوي للإيقاع. لذلك لا بدّ من التنبيه إلى إنّني اقتبست المصطلح فقط مانحاً إياه مفهوماً مشتقاً من رؤيتي لمفهوم الزمن الجمالي ظاهراتياً.

جديداً، متجاوزاً الحكم الذي أصدره الدارسون بخضوعها لتقاليد مستقرة، واحتوائها على عناصر تشكيلية تقليدية تتكرر في أغلب القصائد. وهو حكم يستند إلى فهم نثري وسطحي للشعر، ذلك إننا إذا حولنا الشعر العربي إلى نثر لن نجد فيه سوى وحدات متشابهة مكررة (الطلل، الناقة، الصحراء، الظعائن، الحمار الوحشي، الثور، الغرض. . الخ). لكن التأمل العميق في ماهية هذه الوحدات سيكشف عن كونها ميزات لوجود الوعي الشعري وحركيته وفعاليته في صنع المعنى وتأسيسه. وهذا ما سنبرهن عليه في تحليل عدد من النماذج التي يتشكل فيها الزمان الجمالي تشكيلات متميزة تعكس رؤية الوعي الشعري لذاته ولعالمه، تمهيداً لتحديد الخصائص الفنية للنوع الشعري العربي وتأويلها. وقبل أن أبدأ بذلك أريد التأكيد على أن النماذج المختارة لا تمثل إلا نفسها جمالياً، وإن اشتركت في بعض الصفات مع غيرها فأمكن أن تكون نماذج عامة على نحو ما. بمعنى إنّني أؤكد على فرادة التشكيل الجمالي لِكُلّ قصيدة في ذاتها.

رابعاً: نماذج من تشكيلات الوعي الشعري الجاهلي للزمان الجمالي

١ ـ النموذج الأول

ينطوي الزمان الجمالي إذ يتشكل في القصيدة على ماهية جدلية، فهو مركب من نقائض زمنية هي الزمان الخارجي ممثلاً بالدهر وحركته المتمثلة بالمضي المستمر، وكل ما يمثله من أنظمة اجتماعية واقتصادية، والزمان الداخلي أو الذاتي الذي يتجسد إرادة وفعلاً وتطلعاً نحو المستقبل. ولكن يجب التنبيه إلى أن هذه النقائض ليست منفصلة إذ لا يمكن لأحدها أن يوجد بمعزل عن الآخر، فالمركّب يوحّد بينها ويتكون من مجموعة العلاقات التي تتعقد بينها باستمرار. والزمان الجمالي ينبثق من هذه الوحدة التي تمثل منطلق حركيته أو حركية وعيه، ومن هنا فإن التشكيل الجمالي لا تنفصل فيه الماهية من وظيفتها. ويمكن أن نختار نموذجاً لهذا التشكيل قصيدة طرفة بن العبد التي مطلعها[٣٧]:

لِخَولَةَ أَطْلالٌ بِبُرقَةِ ثَهْمَدِ ... تَلُوحُ كباقِي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ

إن القصيدة تبدأ من زمان الآن المنطوي على حركية الوعي الشعري في تمثله لذاته ووجوده. وهذا التمثل يعيش توتراً عميقاً ينبثق من قصدية الوعي في

---

(٣٧) **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥)، ص ٦ ـ ٤٨.

استحضارها لماهية الطلل. ومبعث هذا التوتر أن الطلل رمز يفيض بمعان متداخلة **أولها** أنه يستمد حضوريته المطلقة من حضورية الوعي، لكنه بالنسبة إلى ذاته ليس إلا غياباً مطلقاً، فهو خال إلا مما يشير إلى الغياب. و**الثاني** أنه يمثل انفصالاً زمانياً بين الآن وبين الماضي فهو يعيش ماضيه فقط، على الرغم من تقدّم الزمان. وهنا يتوحد الطلل بالدهر فكلاهما منغلق على الماضي يجسدانه ويتجسدان فيه. ومن ثمّ، فإن الطلل منفصل عن زمانية الوعي وحضوره في الآن. **الثالث** أن الطلل هو الذات الجماعية التي لم يعد لها وجود لأن الدهر غيّبها في مضيّه فاندثرت. والوعي الشعري يجهل مصيرها وإن كان يتوقعه، فَكُلّ الوجود الإنساني في فضاء الدهر ينتهي إلى الفناء. ومن هنا كان فجيعة الوعي:

وقوفاً بـهـا صـحـبـي عـلـيَّ مَـطِـيَّـهَـمْ يـقـولـونَ لا تـهـلِـكْ أَسًـى وتَـجَـلَّـدِ

غير أن الفكرة الكلية التي يرمز إليها الطلل هي الانفصال بين الوعي الجماعي والوعي الذاتي وأن مصدر الأسى والفجيعة هو استحالة تحقق الاتصال بينهما بسبب انتماء الذات الجماعية للدهر وخضوعها له، فهي تتناسخ في المزيد من الأطلال المندثرة في المضي. والوعي الشعري يعيش هذا التأزم الحادّ والانفصالية وأمامه أن ينتمي إلى الذات الجماعية فينتهي إلى مصيرها، أو أن ينغلق على ذاته ويعيش عزلته وذلك أمر مستحيل، فالوعي الشعري لا يمكن أن يوجد إلا في الآخر بأن يعيش انفتاحه عليه لأن هذا الانفتاح سبيله الوحيد لكي يمارس ذاته وفعاليته. إن الآخر (المرأة) يمثل مشروعاً لهذه الممارسة لأنه مليء بالممكنات.

تمثل المرأة رمزاً مشتركاً للذات الجماعية إذ يجعل الوعي من الأطلال ملكاً لها، وغيابها هو غياب هذه الذات. وفي الوقت نفسه هي رمز للمجال الذي سيحقق فيه الوعي ممارسته لذاته. ولذلك فهو يقوم باستعادتها من المضي، ويوجدها في الآن. ومن هنا يشكّل الشاعر حركتها إلى المضيّ من خلال رحلة الظعائن:

كـأنَّ حُـدُوجَ الـمـالـكـيَّـةِ غُـدْوَةً خـلايـا سَـفِـيـنٍ بـالـنَّـواصـفِ مـنْ دَدِ

عَـدَوْلِـيَّـةٌ أو مـن سَـفِـيـنِ ابْـنِ يـامِـنٍ يـجـورُ بـهـا الـمَـلاحُ طَـوراً ويـهـتـدي

يـشُـقُّ حبـابَ الـمـاءِ حَـيْـزُومُـهـا بـهـا كـمـا قَـسَـمَ الـتُّـرْبَ الُـمـفـايِـلُ بـالـيـدِ

لنلاحظ هنا أن هذه الرحلة ترميز جمالي إلى مجمل حركة الذات الجماعية في فضاء الدهر، فالظعائن تتشكّل سفناً تجري في البحر (الصحراء)، وملاحها (الدهر أو الوعي المشتق منه) يجور بها أحياناً ويهتدي، ولهذا تبدو الرحلة لعبة مقامرة، ومن ثَمَّ فهي لا تصل إلى هدفها اختيارياً، لأنها لا تعيه، ولا تستطيع أن تحدد مسارها إليه

فتحقق خلاصها. إن الوعي الشعري يكشف عن حقيقة وجود الجماعة للدهر ويقررها. ولكن هذه الرحلة تأخذ معها المرأة المحبوبة التي انفصل الشاعر عنها فتحقق انفصاله عن مشروعه أيضاً، بِكُلّ ما يتضمنه من ممكنات تتشكل في الصفات الجمالية الحية التي تمتاز بها المرأة:

وفي الحيّ أحْوى ينفُضُ المَرْدَ شادنٌ مظاهِرُ سِمْطَيْ لؤلؤٍ وزَبَرْجَدِ
خَذُولٌ تراعي ربْرباً بخميلةٍ تَنَاوَلُ أطرافَ البريرِ وترتدي
وتبسُمُ عن أَلْمَى كأنَّ مُنَوّراً تخلَّلَ حُرَّ الرّملِ دِعْصٌ لهُ نِد
سقَتْهُ إِياةُ الشَّمسِ إلا لِثاتِهِ أُسِّفَ ولم تكْدَمْ عليهِ بإِثْمَدِ
ووجهٌ كأنَّ الشَّمْسَ حلَّتْ رداءَها عليهِ، نقيُّ اللَّونِ لم يتخَدَّدِ

هنا تتداخل صورة المرأة مع الظبية التي تحيا أمومتها في الخصب والنماء وقد انعزلت عن غيرها (خذول) لاهتمامها بصغيرها فهي دائمة التطلع إليه، وما ذاك إلا تمثيل لتجددها وخصبها ومحاولتها الحفاظ عليه. وكل الصفات الجمالية التي يستحضرها الوعي هنا تصبح مرادفة لهذا الخصب والتجدد، فتتداخل الخضرة والنور والماء والبسمة والنقاء في حضور المرأة. لكن الشعر هنا يضفي على المرأة وجوداً ذا طبيعة قدسية، يتمثل بحضور الشمس في وجودها، والشمس مقدسة لأنها إلهة جاهلية، وهذا يعني من ضمن ما يعنيه أن زمانية وجود المرأة مطلقة، وانتماء الشاعر لها يعني أن يكتسب هذه المطلقية في وجوده. لكنه ما زال ينتمي إلى المضي؛ إلى الطلل الذي أحال أو سيحيل كلّ هذه الممكنات إلى فناء حتماً. إن وجود الوعي الشعري ما زال يتحرك في سياق الطلل الذي تخلف بعد رحيل المرأة إلى مصيرها، والانفصال ما زال قائماً.

تنبثق حركية الزمان الجمالي من التأزم الجدلي بين حضور الطلل وحضور الذات الشعرية وهذا التأزم ناتج عن أن الحضور الأول يمثل المضيّ والاندثار لِكُلّ مظاهر الخصوبة والتجدد (الممكنات)، فهو يهدد الذات الشعرية بالمصير نفسه ما دامت مرتبطة به (في وقوفها عليه) لكن حاجة الوعي إلى أن يحقق ذاته وخلاصه ضرورة للذات وللآخر. ومن هنا، كان وقوف الصحب معه يريدون أن يتماسك ويستجمع قوته أمام طغيان الحركة المدمرة للدهر الذي يحاصر كلّ مظاهر الحياة ويحولها إلى أطلال. والوعي الشعري يحاول أن يوفر لذاته مقومات الخلاص وأن يجد طريقه إليه:

وإنّي لأُمْضِي الهمَّ عند احتضارهِ بعوجاءَ مِرقالٍ تروحُ وتغتدي
أَمونٍ كألواحِ الأَرانِ نَسَأْتُها على لاحبٍ كأنَّهُ ظهرُ بُرجُدِ

إن زمان الآن من هذه النقطة، يبدأ بالانبثاق من داخله ليخرج من سياق المضي الممثل بالطلل. وهذا الانبثاق مبني على فكرة الهمّ، فهي الطابع الرئيسي للوجود الإنساني بوصفه فاعلية للوعي، ذلك أن الإنسان دائم الهم بما حققه أو لم يحققه في الماضي، وبما عليه تحقيقه مستقبلاً، وذلك جوهر زمانية الوعي أو آنيته. ولذلك فإن الشاعر يتغلب على الهمّ بما لم يتحقق (ممثلاً بالطلل) بانطلاقه إلى الممكن ووسيلته في ذلك الناقة. لكنه يأتي بصفتين متناقضين من ماهيتها الجمالية، فهي تؤمّن راكبها من العثار (أمون) وهي تابوت الموتى (الأران) أيضاً. فكيف يوفق بين الأمان والموت؟

إن الهم بتحقيق الممكنات يعني استباق الآنية لموتها واستحضاره. والوعي الشعري إذ يمتطي الناقة وينطلق بها إنما يمتطي موته عياناً بذلك. أي أنه يعيش يقينه بالموت وذلك بالضبط ما يوفر له الأمان. وهذا سيؤدي إلى أن تكون الناقة ترميزاً لإرادة الوعي وفعاليته، الأمر الذي يفرض لها تشكيلاً جماليّاً فريداً يمنحها ماهيتها ويهيئها للوظيفة التي عليها أن تحققها انطلاقاً من يقين الموت، وهكذا تحضر الناقة في القصيدة:

تباري عتاقاً ناجياتٍ وأتْبعَتْ ... وظيفاً وظيفاً فوقَ مَورٍ مُعَبَّدِ
تربَّعَتِ القُفَّيْنِ في الشَّولِ ترتعي ... حدائقَ مَوليِّ الأسرَّةِ أغيَدِ
تُريعُ إلى صوتِ المُهيبِ وتتَّقي ... بذي خُصَلٍ روعاتِ أَكْلَفَ مُلْبِدِ
كأنَّ جناحَيْ مِضرَحِيٍّ تكنَّفا ... حِفافَيْهِ شُكّا في العَسِيبِ بِمِسْرَدِ
لها فخِذانِ أُكملَ النحضُ فيهما ... كأنهما بابا منيفٍ ممرَّدِ
لها مرفقانِ أفتلانِ كأنّما ... أُمِرّا بسَلْمَيْ دالجٍ متشدّدِ
كقنطرةِ الروميِّ أقسمَ ربُّها ... لتُكْتَنَفَنْ حتّى تُشادَ بقرمَدِ
جَنوحٌ دِفاقٌ عَندلٌ ثمّ أُفرِعَتْ ... لها كتِفاها في مُعالًى مُصَعَّدِ
وأتلعُ نهّاضٌ إذا صعَّدتْ بهِ ... كسُكّانِ بُوصِيٍّ بدجلةَ مُصْعِدِ
كأن عُلوبَ النِّسعِ في دأَياتِها ... مواردُ من خلقاءَ في ظهرِ قردَدِ
وجمجمةٌ مثلُ العَلاةِ كأنّما ... وعى الملتقى منها إلى حرفِ مبرَدِ
وعينانِ كالماوِيَّتَيْنِ اسْتَكَنَّتا ... بكهفَيْ حِجَاجَيْ صخرةٍ قَلتِ مَوردِ
طحورانِ عُوّارَ القذى فتراهما ... كمكحولَتَيْ مذعورةٍ أمِّ فرقدِ
وأروعُ نبّاضٌ أحذُّ مُلَمْلَمٌ ... كمرداة صخرٍ في صفيحٍ مصمَّدِ

لقد تكلّم الباحثون كثيراً على وصف طرفة لناقته، ووجدها بعض المستشرقين فرصة لإثبات أحكامهم القاسية على محدودية العقلية العربية وحسيتها واهتمامها بالتفاصيل وعجزها عن التجريد، وتابعهم بعض العرب في ذلك ليؤكّدوا انصرافية العقل العربي، وعدها طه حسين دليلاً مؤكّداً على تزييف الشعر من قبل اللغويين، إذ لم يبد الوصف له سوى حشد مفتعل من الكلمات الغريبة. . الخ. ولكن علينا أن نقرر منذ البداية أن هذا ليس وصفاً، بل هو تشكيل. إن طرفة يبني لنا ناقة ليست موجودة في الواقع، ولا تشبه مثالاً سابقاً لها، وأظهر عناصر هذا التشكيل هو الحجر، فهي قصر ممرد وقوائمها وجسمها ورأسها من الحجر حتّى قلبها. إنّها حجر حيّ ولهذا كانت أموناً وكانت تابوتاً في الوقت نفسه، إنّها حجر لا تموت لأنها ميتة، وهي لذلك حية مطلقة الحياة أيضاً. ولو تابعنا بقية العناصر التشكيلية لوجدنا له تفسيراً في عمق وعي الشاعر بذاته وعالمه وينبثق من رؤية القصيدة ككل.

إن هذه الصفات الماهوية التي تمتاز بها الناقة تدلّ على أنها ترميز جمالي لذاتية الوعي الشعري وهو يتحرك في فضاء الدهر، فهي تسابق غيرها منطلقة بحركة إيقاعية منتظمة على الطريق الذي عبّده لها الوعي، موفراً لها مقومات الحيوية والفعل وموجهاً حركتها السريعة المتدفقة. والوعي الشعري هنا يزود الناقة بعناصر القوة والصلابة والنشاط لكنه لا يكتفي بذلك، إذ يضيف إليها حدة البصر والسمع، ولهذا دلالته العميقة الواضحة. إن الناقة تتخارج من ذاتية الوعي الشعري ليمارس عن طريقها تحققه الجمالي فعلياً في العالم، ومن ثمّ فإن حركيتها وفاعليتها مستمدة من توحّدها معه، ومع مشيئته الذاتية:

فإن شئتُ سامَى واسطَ الكَورِ رأسُها ... وعامتْ بضَبْعَيْها نجاءَ الخَفَيْدَدِ

وإنْ شئتُ لم تُرقِلْ، وإن شئتُ أَرْقَلَتْ ... مخافةَ ملويٍّ من القِدِّ مُحصَدِ

وعليه فإن وجود هذه الذات الشعرية وجود غائي، فهي الخلاص من كلّ ما يمثله حضور الطلل من اندثار وفناء إذ يلقيها الوعي الشعري إلى الممكن. لكن هذا الخلاص ليس فردياً وإن كان ذاتياً، فالناقة تصبح خلاصاً للآخر أيضاً:

على مثلِها أَمضي إذا قالَ صاحبي ... ألا لَيتَنِي أفديكَ منها وأفتدي

وجاشت إليهِ النفسُ خوفاً وخالَهُ ... مُصاباً ولو أمسى على غيرِ مَرصدِ

فالضمير في (منها) يعود على فضاء الدهر؛ الصحراء التي تحاصر الإنسان (الآخر ـ الصاحب) وتجعله منغلقاً على نفسه منتظراً فناءه مهما حاول الاختفاء. لكن الوعي الشعري ينطلق مخترقاً هذا الفضاء إلى حيث ينجز لذاتيته خلاصها فيفتدي

الآخر أيضاً بهذه الذات الحجرية. وهنا يجب الانتباه إلى ملمح مهم جداً؛ فالناقة تمثل **بيت** الوعي، فهي قصر مرتفع مبني من الحجارة الصلبة بمعنى أنها ستكون الفضاء الذي سيضمن له الحماية والأمن من فضاء الدهر، وهكذا تعود فكرة البيت مرة أخرى إلى الظهور لتؤكد أن خلاص الإنسان كائن في مواجهته لمصيره واستباقه لموته بممكناته الذاتية ليؤسس ما يبقى ويسكنه.

إن هذا يؤكّد الطابع الجدلي لتشكيل الزمان الجمالي في القصيدة. فالزمان الخارجي اختفى بعد غياب الطلل تشكيلياً. لكنه ظلّ يمارس دوره فعلياً إذ صار مباطناً لزمان الآن وحضوره، ومن هذه الجدلية يستمرّ انبثاق الزمان الجدلي. فالطلل أو المضيّ والاندثار موجود في وعي القصيدة ويؤثر في حركتها وعليه فإن فاعلية القصيدة الجمالية محاولة لاحتواء هذا المضي والتغلب عليه بآنيتها الممتلئة بالوجود الذاتي. وما يكشف عنه هذا الطابع الجدلي أن الوعي الشعري يحتفظ ببنيته القصدية في جانبها الموضوعي والذاتي، كما هي، على الرغم من تحولاته، ذلك أنه في سعيه إلى إدراك الماهيات يصنع المعنى من اللامعنى جدلياً، أي أن كلاً منهما يتظاهر في مسارين متميزين وإن كانا متداخلين؛ فالطلل والظعائن والصحراء التي تكوّن مقومات فضاء الدهر أو عالم اللامعنى، تباطن الذات الشعرية والمرأة والناقة والآخر وهي مقومات عالم المعنى، لكنه لا يخلخلها بل يؤزمها ويدفعها إلى بلورة ذاتيته. ولعل ذلك ما يجعل الوعي يؤكّد اعتداده بذاته ويسبغ عليها مظاهر العظمة والرفعة فارضة قيمها. ومن ثَمَّ، يتحول الوعي بعد أن وفر للناقة كلّ مقومات الفعل الإيجابي إلى ذاته الإنسانية ويبلور وجودها في العالم؛ إن ماهية الناقة الجمالية تكشف الآن عن وظيفتها الحقيقية:

إذا القومُ قالوا من فتى خِلْتُ أنني عُنِيتُ فلمْ أكسلْ ولم أتبلّدِ

ولستُ بحلالِ التِّلاعِ مخافةً ولكن متى يسترفدِ القومُ أرْفُدِ

وإن يلتقِ الحيُّ الجميعُ تلاقِني إلى ذِروةِ البيتِ الكريمِ المصمَّدِ

إن هذه الذات الإنسانية تشتق دورها من الناقة، فمثلما كانت الناقة عطاء وبيتاً وافتداء للآخر ووسيلة لاختراق فضاء الدهر، فإن الوعي الشعري يمنح ذاته الإنسانية الدور نفسه والقيم نفسها. والفرق بينهما أنه في الحالة الأولى كان يريد أن يؤسس ذاتيته بالنسبة إلى ذاته، أما في الحالة الثانية فإنه سيحقق غائية هذا التأسيس في القيم التي يستمدها من هذه الذاتية ويفتح أمامها العالم لتمارس وجودها فيه. لكن لنلاحظ أن إيجابية هذا الوعي تبلغ أقصاها في استعدادها لتكون عطاء محضاً، والانتماء إلى الذات الجماعية التي تحقق الانفصال عنها في أول القصيدة، يتم عن هذا الطريق. فالذات الشعرية هنا تفتدي (القوم) إذا دهمهم الخطر وطلبوا الحماية، وتقترب منهم

إذا طلبوا العطاء وتصبح بيتاً يلجأون إليه إذا احتاجوا إلى السند والنصرة وإلى ما يعزز وجودهم من أصالة.

إن وعي الشاعر يضع ذاته دريئة للذات الجماعية ويجعل قيمه الذاتية ضمانة لبقائها. ولكن ذلك سيعمق انفصال الذاتين لأنه يأتي خارج السياقات التي أقرها النظام القبلي أو هو يقلب هذه السياقات، فالمفروض أن تصبح الذات الفردية جزءاً متماهياً في الذات الجماعية لا العكس. وإن الوعي الشعري بما وفره لذاتيته من مقومات لا يستطيع أن يحقق هذا التماهي أو يستجيب له. وليس هذا الانفصال والتأزم إلا صورة من تصادم زمانين؛ زمان الآن المنفتح على ممكناته وزمان المضيّ المنغلق على شروط بقائه الحدية. ومن ثَمَّ، فإن هذه الذات ستندفع في تمردها واعتدادها بذاتيتها:

وما زالَ تَشرابي الخمورَ ولذّتي	وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي
إلى أن تحامتْني العشيرةُ كلُّها	وأُفرِدْتُ إفرادَ البعيرِ المعبَّدِ
رأيتُ بني غبراءَ لا يُنكرونني	ولا أهلُ هذاك الطرافِ المُمَدَّدِ

إن إنفاق المال يمثل تجاوزاً لشروط البقاء التي أقام عليها النظام القبلي كيانه واختراقاً لها، ومن ثمّ تصبح إيجابية الفعل الذاتي وقيمها مرفوضة لأنها لا تدخل في سياق ديمومة النظام بل تقوضه من الداخل. وهكذا فإن عزل هذه الذات وتصويرها في هذه الصورة الكريهة (البعير الأجرب) إجراء مبرر لأنه يعكس خوفاً من امتداد تأثيرها. ولكن على الرغم من هذا الإقصاء والعزل تصبح الذات في فرديتها واستقلاليتها نموذجاً فريداً يعرفه الفقراء والأغنياء. وهكذا يبدو الشاعر يعيش تأزمه بين الانفصال والانتماء بصورة أخرى، غير أن هذا التأزم سيبلغ مداه الأقصى حين يستحضر الموت بوصفه غاية الممكنات، الأمر الذي يعمّق الانفصال ويحوله إلى قيمة في ذاته:

ألا أيُّ هذا اللائمي أحضرَ الوغى	وأن أشهدَ اللّذّاتِ، هلْ أنت مُخلدي؟
فإن كنت لا تسْطِيعُ دفعَ منيّتي	فذرْني أبادرْها بما ملكَتْ يدي
فلولا ثلاثٌ هُنّ من حاجةِ الفتى	وجدِّكَ لم أحفَلْ متى قامَ عُوَّدِي
فمنهنَّ سبقي العاذلاتِ بشربةٍ	كُميتٍ متى ما تُعلَ بالماءِ تُزبِدِ
وكرِّي إذا نادى المُضافُ محنَّباً	كسِيدِ الغضا نبَّهْتَهُ المتورِّدِ
وتقصيرُ يومِ الدّجْنِ والدّجنُ معجبٌ	ببهْكنَةَ تحتَ الطِّراف المعمَّدِ
فذرْني أروِّ هامتي في حياتها	مخافةَ شُربٍ في الحياةِ مصرَّدِ

كـريـمٌ يـروّي نـفـسَـهُ فـي حـيـاتِـه — سـتـعـلـمُ إن مِـتـنـا غـداً أيّـنـا الـصـدِي

أرى قـبـرَ نـحّـامٍ بـخـيـلٍ بـمـالِـهِ — كـقـبـرِ غَـويٍّ فـي الـبِـطـالـةِ مُـفـسـدِ

أرى الـموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفي — عَـقـيـلـةَ مـالِ الـفـاحِـشِ الـمـتـشـدِّدِ

أرى الـعـيـشَ كـنـزاً نـاقـصـاً كـلَّ لـيـلـةٍ — ومـا تُـنْـقِـصِ الأيـامُ والـدهـرُ يـنـفَـدِ

لـعَـمْـرُكَ إنّ الـموتَ مـا أخـطـأَ الـفـتـى — لَـكَـالـطِّـوَلِ الـمُـرْخـى وثِـنْـيـاهُ بـالـيـدِ

تؤلف هذه الأبيات الذروة في حركية التشكيل، فالتضاد والتأزم يصبح على أشده بين الذات الشعرية والجماعة لأن قيمهما متقابلة ومنفصلة، وإذا كان تفسير هذه الأبيات عند كثير من الدارسين يبين وجودية طرفة أو عبثيته أو عدميته.. الخ، فإنها تتضمن أبعاداً أعمق من هذه. فالموت هو مصدر كلّ معنى وأساسه، وهو الذي يدفع الوعي الإنساني إلى تأسيس فاعليته في الحياة، لأن زمانية الإنسان متناهية به. ومن هنا فإن مواجهة الموت ومبادرته بالإرادة الحرة المختارة هو الأسلوب الوحيد لتأسيس ما يبقى، أي المعنى في عالم اللامعنى والفناء أو عالم الدهر والطلل والقبيلة. وهكذا تسقط مقومات النظام القبلي وقيمه وتفقد مبرراتها، فما دام كلّ شيء مرتهن بالموت فما الذي يبرر قيم الكينونة والانغلاق على الذات، والخضوع لشروط البقاء (البخل)؟ إن وجود الإنسان العربي للدهر الذي لا ينتهي ولا سبيل لمواجهة سطوته المدمرة، هو الذي جعل الوعي الشعري يسبغ على ذاتيته كلّ هذا الحماس والاعتداد والشجاعة، ويعمد إلى تفتيت منطق القبيلة وكيانها، ليحلّ محلّه منطق الذات وهي تواجه رعب مصيرها لوحدها عارية إلا من معرفتها بإمكاناتها الذاتية، وحرصها على المواجهة وعلى البحث عن المعنى، وعن الحياة في دوامة الموت.

والواقع أن هذه الذروة التشكيلية تقوم على الانفصال بين وعيين متضادين بزمانية الذات الإنسانية. إن الذات الجماعية تنغلق على ذاتها بفعل تشتت زمانها الخارجي الموضوعي ومضيّه، بينما الذات الفردية تنفتح على ذاتها وتستجمع الزمان بأبعاده الثلاثة في بؤرة الآن. وهذا الانفتاح يعبر عن نفسه في التمسك باللحظة وملئها بالفعل الإنساني. وهكذا يتحول الهم بالزمان إلى وجود للحياة بعد أن كان وجوداً للموت[٣٨].

(٣٨) فكرة الوجود للموت إحدى أهم الأفكار التي قامت عليها الوجودية (خاصة عند سارتر وهيدغر)، لتكون منطلقاً لرؤية عدمية جديدة للحياة، وبها فسر فالتر براونة مثلاً وجودية طرفة وعدميته. لكن تأمل التشكيل الجمالي للزمان في القصيدة والقيم التي يؤسسها الشاعر، تعكس وعياً عميقاً بالمسؤولية تجاه الحياة يتأسس على الوعي بالموت، وهذا ما أسميه هنا الوجود للحياة. وهي فكرة خصبة في فهم رسالة الشعر العربي الجمالية والإنسانية.

لهذا نرى الشاعر يشكّل ذاته وهي تعيش نشوتها بفعاليتها انطلاقاً من رؤيته ووعيه العميق بالتأزم في فضاء الدهر الذي تتآكل فيه الحياة كلّ يوم لتجد نفسها في مواجهة الموت في أية لحظة. إن التضاد الجدلي بين مضيّ الزمان وتكثيفه في الآن، هو التضاد نفسه بين جدلية الوجود للموت والوجود للحياة التي تتظاهر وتتجسد في التشكيل الجمالي للقصيدة، بوصفها تموضعاً للوعي الشعري وهو في أقصى حالات تفتحه وتبئيره لذاته فعلاً يؤسس المعنى والقيمة، ويمنحهما الديمومة في فضاء الدهر الذي يستلب الإنسان كلّ شيء. ومن هنا يصبح رفض الآخر الاستجابة إلى المعنى وإلى القيمة مؤلماً:

فمالي أراني وابنَ عمِّي مالكاً ... متى أَدْنُ منهُ يَنْأَ عنّي ويَبعُدِ

يلومُ وما أدري علامَ يلومُني ... كما لامني في الحيِّ قُرطُ بنُ أعبَدِ

وأيْأَسَنِي مِنْ كلِّ خيرٍ طلبتُهُ ... كأنّا وضعناهُ على رَمْسِ مُلْحَدِ

إن الوعي الشعري يبحث عن المعنى ويمارس فعاليته الذاتية ويستنبط قيمه في محاولة للتواصل مع وعي الآخر والتوحد فيه. إنّه يجد المعنى ليمنحه، لكن ذلك بالضبط ما يزيد انفصاليته لأن الآخر يبدو كأنه ميت ما دام في اللامعنى. ومع هذا تزداد الذاتية اعتداداً بقيمها وبقدرتها وتصرّ على البحث عن مجال للتواصل، ولا سبيل:

وقرّبتُ بالقُربى، وجَدِّكَ إنني ... متى يكُ عهدٌ للنَّكِيثةِ أَشْهدِ

وإن أُدعَ للجُلّى أكنْ من حُماتِها ... وإن يأتِكَ الأعداءُ بالجَهدِ أجهدِ

وإن يقذفوا بالقَذعِ عِرضَكَ أسقِهمْ ... بشُربِ حِياضِ الموتِ قبلَ التهدُّدِ

فلو كان مولايَ امرءاً هو غيرُه ... لفرَّجَ كربي أو لأنظَرَني غدي

ولكن مولايَ امرؤٌ هو خانِقي ... على الشكرِ والتَّسآلِ أو أنا مفتدِ

وظلمُ ذوي القربى أشدُّ مضاضةً ... على المرءِ من وقعِ الحسامِ المهنَّدِ

فذرْني وعِرضي إنني لك شاكرٌ ... ولو حلَّ بيتي نائياً عندَ ضرغدِ

إن الفعل الذاتي ومعناه وقيمه تُجابه بالرفض على الرغم من إيجابيتها واستعدادها لمحض العطاء تحقيقاً لزمانيتها وحضورها المطلق في الآن. وهذا الرفض حدي مسبق فهو لا يريد انتظار هذا الفعل والمعنى بل يحاول كبته، أو خنق الذات في ذاتيتها حتّى تعود للخضوع إلى المنطق السائد، على الرغم من كلّ محاولاتها للتواصل. والتأزم بين الإيجابية والسلبية والتمرد والخضوع يتحول إلى شعور عميق محض بالظلم. لكن إيجابية

الذات لا تريد رده، بل تكتفي بالتوحد مع ذاتها والنأي. لقد انتهت كلّ رغبة في التواصل عند هذه النقطة، لتحل محلّها الرغبة في تثبيت القيم الذاتية والإصرار عليها ومواجهة الآخر بها:

أنا الرجلُ الضَّرْبُ الذي تعرفونَهُ ... خَشَاشٌ كرأسِ الحيّةِ المتوقِّدِ
وآليتُ لا ينفكُّ كَشْحِي بِطانةً ... لعضبٍ رقيقِ الشفْرتينِ مهنَّد
حسامٍ إذا ما قمتُ منتصراً بهِ ... كفى العودَ منهُ البدءُ ليسَ بمِعضَدِ
إذا ابتدرَ القومُ السلاحُ وجدتَني ... منيعاً إذا بُلّتْ بقائمهِ يدي
فإنْ مِتُّ فانعَيْني بما أنا أهلُهُ ... وشُقّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ مَعبدِ
ولا تجعليني كامرئٍ ليس همُّهُ ... كهمِّي ولا يُغْني غَنائي ومَشهدي
ولو كنتُ وغلاً في الرجالِ لضرّني ... عداوةُ ذي الأصحابِ والمتوحِّدِ
ولكنْ نفى عنّي الرجالَ جَراءَتي ... وصبري وإقدامي عليهم ومحتِدي
لعمرُك ما أمري عليَّ بغُمّةٍ ... نهاري ولا ليلي عليَّ بسرمدِ

إنّ المواجهة تتخذ طابعاً حاسماً من حيث لم تكن كذلك من قبل. فالذات تعتمد على حيويتها وتوقدها، وتحمل سيفها القاطع (وهو رمز الذات) ليمنعها من الآخرين. وهذه المواجهة في حقيقتها مواجهة للموت نفسه. فالوعي الشعري يستبق الموت أو ينطلق منه لتأسيس المعنى والقيمة، وإذا تحقق ذلك فلا أهمية للموت. لقد أنجز ذاته، ومارس زمانيته في أقصى إمكاناتها، وتجاوز الآخر في استسلامه وضعفه وسلبيته، ليعيش توحده ومنعته واعتداده بذاتيته وليفرض قيمتها، ويحميها ويقدمها جريئة أصيلة نابعة من عمق الرؤيا الكاشفة عن جوهر الوجود الذاتي وفعاليته في مواجهته لقدره:

ويومِ حَبَسْتُ النَّفسَ عند عراكِها ... حفاظاً على عوراتِه والتهدُّدِ
على موطنٍ يخشى الفتى عنده الرّدى ... متى تعتركْ فيه الفرائصُ تُرعِدِ
أرى الموتَ أعدادَ النفوسِ ولا أرى ... بعيداً غداً ما أقربَ اليومَ من غدِ
ستبدي لك الأيامُ ما كنت جاهلاً ... ويأتيكَ بالأخبارِ من لم تُزَوِّدِ

يعيش وعي الشاعر بهذا، يقينه بالموت في فضاء الدهر. ولكن هذا اليقين يجعله يحيا قيمه والمعنى حتّى في لحظة المواجهة الحقيقية مع الموت ورعبها وهو بذلك إنما يحفظها ويحفظ ذاتيته من الموت. وجدلية الوجود للموت والوجود للحياة

وتأزمها في الآن الشعري تصبح البؤرة التي ينكشف فيها مستقبل الوجود الإنساني وحقيقته.

ويكشف وعي القصيدة عن مأساويته الحادة وهي تمارس بطولتها المستحيلة في كفاح الأطر المغلقة التي يفرضها النظام القبلي، محاولة إعادة صياغتها وبنائها على أسس دينامية منطلقة من وجودها للدهر والموت. وهو الحقيقة الكلية المطلقة التي أدّت بالوعي بها إلى اكتشاف وهمية المعنى وفنائية الوجود في إطار القبيلة وقيمها العملية ووعيها الجماعي المغلق. وقد كان على الوعي الشعري أن يتضاد مع هذا الوعي النثري، ويؤسس ذاتيته وقيمه خارج سياق القبيلة ومنطقها محاولاً فرضها عليها ومواجهتها من أجلها. والتضاد بين الوعيين يتأتى من خضوع الوعي النثري لخطية الزمان الخارجي ومضيه إلى هوة الفناء، بينما الوعي الشعري يعي مضيه إلى هذه الهوة لكنه لا ينتظرها مستسلماً، فهو يكثف المضي في آنيته، ويستشرف ممكناتها محاولاً التغلب على قدره.

إن التشكيل الجدلي للزمان الجمالي حسب ما بينت في هذا التحليل الموجز يمتاز بانبثاقه من الآن وينبع من جدل الوعي النثري والوعي الشعري وتضادّهما، وذلك ما يولد المعنى. إن وعي القصيدة يحيا تأزماً حادّاً بين انتمائه إلى الآخر والتماهي فيه، وبين انتمائه إلى ذاته وتوحده فيها ثمّ قطيعته مع الآخر. وهذا التأزم يباطن كلّ لحظة في القصيدة وهو الحافز إلى تشكيل المعنى، ولعل ذلك ما يجعل هذه القصيدة بلا نهاية، فالتشكيل الجدلي للمعنى والقيمة فعل جمالي مفتوح على ممكناته وعالمه.

في ضوء هذه النتائج يمكن أن يكون التشكيل الجدلي للزمان الجمالي كما تبين من تحليل هذه القصيدة، نموذجاً عامّاً لتيار شعري له خصائصه الفنية ورؤيته الذاتية المتفردة، ويمكن أن نجده في أشعار امرئ القيس وعنترة وحاتم الطائي وعروة والشنفرى وتأبط شرّاً وغيرهم من الشعراء الذين امتاز وعيهم الشعري بمأساويته وبطوليته، وإن كان ذلك في صور مختلفة في تفاصيل الرؤية والفعل الشعري مما ينبغي أخذه بالاعتبار في التحليل والدراسة، لأنه أساس إبداعية كلّ شاعر وتفرده عن غيره في رؤيته لذاته ولعالمه.

٢ ـ النموذج الثاني

في هذا النمط من التشكيل يطرأ تغير جوهري على العلاقة الجدلية بين الوعيين الذاتي والجماعي التي كشفتها في النمط السابق، إذ يتأسس الوعي الشعري على انفصال الذاتية وتأزمها أيضاً. غير أن الحل الذي يتطلبه ذلك يكون مختلفاً هذه المرة. ولإيضاح

أبعاد هذا التشكيل ورؤيته سنختار قصيدة لبيد بن ربيعة العامري الشهيرة بالمعلقة[٣٩]:

تبدأ القصيدة بتشكيل العالم الطللي تشكيلاً خاصّاً بها، وهو يعيش مضيه في فضاء الدهر:

عَفَتِ الدّيارُ محلُّها فمقامُها ... بمنى تأبّدَ غَوْلُها فرِجامُها

فمدافعُ الرّيّانِ عُرّيَ رسمُها ... خلْقاً كما ضمِنَ الوَحِيُّ سِلامُها

دِمَنٌ تجرّمَ بعدَ عهدِ أنيسِها ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حلالُها وحرامُها

إن الديار (سكن الجماعة) عفت واندثرت وتأبدت في اندثارها. ومعنى التأبد هنا أنها والجماعة تماهت تماماً في الاندثار كفعل للزمن الموضوعي الخارجي (الدهر). بمعنى أن هذا العفاء ترميز لغياب الجماعة الذي يعني أنها تحيا وجودها المؤقت في مكان آخر. وذلك ما يشير إلى انفصال الذات الشعرية التي تستحضر الطلل في بداية الفعل التشكيلي، وتعيش حضورها (وغياب الجماعة) فيه. وما يؤكّده هذا المفتتح أن الجماعة مرتبطة بالمكان ارتباطاً مصيريّاً بوصفه بعداً من أبعاد فضاء الدهر الذي يطوقها ويشرط وجودها. ومع المضي أو تجرّم الزمان يتغير المكان ولا يعود صالحاً للارتباط. إن المضي يكتنف المكان والجماعة أيضاً، حتّى بعد تحولها إلى مكان آخر لتجعله مقوماً لوجودها. فيما تظل الذات معزولة منفصلة عبر هذا السياق، لكنها تحيا هذا المضي في وعيها ووجودها، وذلك ما يدفعها إلى إعادة تشكيل الطلل وأحيائه:

رُزِقتْ مرابيعُ النجومِ وصابَها ... ودْقُ الرواعدِ جَودُها ورِهامُها

من كلِّ ساريةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ ... وعشيّةٍ متجاوبٍ إرْزامُها

فعَلا فروعُ الأيهقانِ وأطفَلَتْ ... بالجلْهَتَيْنِ ظباؤها ونعامُها

والعِينُ ساكنةٌ على أطلائها ... عُوذاً تأجّلَ بالفضاءِ بِهامُها

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها ... زُبُرٌ تُجِدُّ متونَها أقلامُها

فوقفتُ أسألُها وكيف سؤالُنا ... صُمّاً خوالدَ ما يبينُ كلامُها

عَرِيَتْ وكان بها الجميعُ فأبكروا ... منها وغُودِرَ نُؤْيُها وثُمامُها

(٣٩) **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، تحقيق إحسان عباس (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٩٦٢)، ص ٢٧٩ ـ ٣٢١.

إن وعي القصيدة يبث الحياة والخصب والأمن في الطلل وهذا ما يناقض العفاء الذي يكتنفه في مطلع القصيدة، وما ذلك إلا محاولة لاستحضار الجماعة من غيابها بعد توفير مقومات وجودها في المكان الذي غادرته. أي أن هذا الفعل ينطوي على نداء ضمني لعودة الجماعة أو الحياة الإنسانية الحميمة لتحل محل الحياة الحيوانية المخصبة في هذا المكان الذي رُزق بماء يفيض عليه ليلاً ونهاراً، الأمر الذي يعني أن إعادة التشكيل هذه تتضمن رغبة واعية لقهر انفصالية الذات عن الجماعة. ولكن ذلك لا يتحقق، فغياب الجماعة وانفصال الذات حقيقة واقعة يفرضها المضي الذي يبدو أنه يكتنف حضور الذات أو آنيتها بالنسبة إلى ذاتها، ومن هنا كان وقوفها لتسأل الطلل. وليس هذا السؤال إلا عن الكيفية التي تحقق تواصلها مع الجماعة المغادرة وتأتي رحلة الظعائن لتوكيد ذلك:

شاقتْكَ ظُعْنُ الحيِّ حينَ تحمّلُوا فتَكَنَّسُوا قُطُناً تصِرُّ خِيامُها

يبدأ لبيد تشكيله لصورة الظعائن بمفردة **شاقتك** التي تفيض بدلالات التأزم والاهتمام والرغبة بخلاف طرفة الذي لم ير في الظعائن إلا حقيقة الوجود الجماعي وهو يحيا فناءه في فضاء الدهر، ولذلك لم يشقه ارتحال الظعائن إلا بقدر تعلق الأمر بالمرأة التي ترادف المشروع الإمكاني لوعيه الشعري. إلا أن لبيداً يبدو متعلقاً بارتحال الجماعة مهتمّاً بانفصاله عنها، جاعلاً انفصاله عن المرأة في هذا الإطار:

بل ما تذَكَّرُ من نَوارَ وقد نأتْ وتقطَّعتْ أسبابُها ورِمامُها

مُرِّيَّةٌ حلَّتْ بفَيْدَ وجاورتْ أهلَ الحجازِ فأين منكَ مرامُها

بمشارقِ الجبَلَيْنِ أو بِمُحَجَّرٍ فتضمَّنتْها فردةٌ فرُخامُها

إن نسيان المرأة أو الاعتراف باللاجدوى من تذكّرها تعبير عن تماهيها في الجماعة. ولذلك كان انقطاع العلاقة بها هو الانفصال عن الجماعة نفسه. ولعل ما يؤكّد ذلك أن المرأة ترحل مخلفة المزيد من الأطلال. أي أن الوعي الشعري يربطها بالمكان كما فعل مع الجماعة في مفتتح القصيدة ليؤكّد هذا التماهي. والانفصال أزمة وتوتر، والذات الشعرية تحاول أن تحفز ذاتيتها على الفعل الإيجابي، وعلى استعادة التوازن في ظلّ غياب الذات الجماعية. وهكذا تنبثق الناقة تشكيلياً:

فاقطعْ لُبانةَ من تعرَّضَ وصلُهُ ولَشَرُّ واصلِ خُلّةٍ صرّامُها

بطليحِ أسفارٍ تركْنَ بقيّةً منها فأُحنِقَ صُلْبُها وقَوامُها

فلها هَبابٌ في الزِّمامِ كأنّها صهباءُ راحَ مع الجَنوبِ جَهامُها

تمثل الناقة هنا، وهي ترمز للفعل الذاتي، خلاصاً من حالة التأزم التي تقلق وعي القصيدة، وتدفعه إلى التحرّك خارج نطاق الحالة الراهنة أو زمان الآن. والملاحظ أنها ناقة ضعيفة لم يتبقّ منها إلا القليل مما يعينها على السفر، على عكس ناقة طرفة بن العبد التي تتمتع بمطلق القوة والنشاط والفعالية فضلاً عن وجودها الحجري. وفي ذلك الضعف إشارة عميقة إلى ضعف الذات التي تمثلها ذات الشاعر. وإذا كانت تنطلق سريعة كالريح، فإن هذه السرعة توحي بهروب وعي القصيدة من ذاته ومن آنيته. ويؤكّد هذا أن الناقة تشبه غيمة قد أفرغت ماءها (جَهام) فهي خفيفة تدفعها الريح. إن الناقة بوصفها ترميزاً لذات الشاعر، لم تعد تملك من مقومات الفعل والوجود شيئاً، إلا الهروب. ولذلك تتحول الناقة فوراً إلى أنثى حمار وحشي آذته الفحول الأخرى وطردته، وهو يقود أنثاه أو يدفعها هنا وهناك دون غاية محدودة سوى الهرب أو الابتعاد عن مصدر الأذى. ولكن امتلاءهما بالخوف، وحضورهما في الموت والجوع والجفاف يدفعهما إلى العودة من حيث انطلقا:

حتّى إذا سلخا جُمادى سِتّةً	جزَءًا فطال صيامُه وصِيامُها
رجعا بأمرهما إلى ذي مِرّةٍ	حَصِدٍ، ونُجْحُ صريمةٍ إبرامُها

إن كلّ هذه الترميزات واضحة الدلالة، فوعي القصيدة يعجز عن أن يوفر لآنيته المتأزمة أي حلّ انطلاقاً من ذاتيته المستقلة، كما إنّ الفعل الذاتي لا يجد مجالاً للتحقق لأنه محاصر بفضاء الدهر وكل ما ينطوي عليه من أخطار. ولذلك فإن الحل يكمن في التماهي (إبرام الصريمة). أي العودة إلى الانتماء مرة أخرى لجماعة. غير أن العودة لا تعني الأمان، فالحمار الوحشي يعود بأنثاه إلى غابة قصب كثيفة يترصدهما الموت فيها كلّ لحظة. إن الرحلة تبدأ من الخوف إلى الخوف، تماماً مثل رحلة الظعائن أو الجماعة في دائرة لا تنتهي من الأطلال.

إلا أن هذا التشكيل يتضمن إشارة بالغة الأهمية وهي أن الأنثى حامل وهي تبدو كارهة لحملها، فإذا استحضرنا الناقة التي اشتق منها الشاعر هذه الأنثى تشبيهيّاً من حيث كونها ترميزاً للفعل الذاتي، ستكون دلالة الحمل ممكنات هذا الفعل الذي لا يملك المجال للتحقق. ومن ثَمَّ، لا يجد التشكيل أهمية لممكناته فانقطع الفعل عند نقطة انتظار الموت والوجود للدهر. ومن هنا يشتق وعي الشاعر من الناقة تشكيلياً موضوعاً ترميزيّاً جديداً، هو بقرة وحشية افترست السباع وليدها، فهي وحيدة في ظلمة الليل (الدهر) الذي يحاصرها بالصيادين. ثمّ يدخلها وعي القصيدة في معركة مع كلاب الصيد ويخرجها منتصرة. والترميز هنا يعني أن الوعي الشعري يوفر الحماية لآنيته ولذاته، بأن يلغي ممكنات الفعل ممثلة بالوليد الذي افترسته السباع، ويجعلها

تنغلق على ذاتها وعلى مضيها في فضاء الدهر الذي يحاصرها بالموت على الرغم من مقاومتها. والمسألة الأساسية في كلّ هذا أن رحلة الناقة لا تؤدي إلى مكان، فسرعتها ونشاطها الذي بدأت به يعود بها إلى النقطة نفسها تشكيلياً، إلى حيث الانفصال عن نوار:

فبتلكَ إذ رقصَ اللوامعُ بالضّحى	واجتابَ أردِيَةَ السرابِ أَكَامُها
أقضي اللُّبانةَ لا أُفرِّطُ رِيبةً	أو أن تلومَ بحاجةٍ لُوّامُها
أوَ لمْ تكُنْ تدري نَوارُ بأنّني	وصَّالُ عقدِ حبائلٍ صرّامُها

الدائرة نفسها تكتمل، والتأزم يعود مرة أخرى، لأن الفعل الذاتي لم يخفف منه. والملمح الدقيق الذي ينبغي الانتباه إليه أن الشاعر يأتي بلفظة (اللبانة) أو الحاجة التي يريد إشباعها بالفعل الذاتي، في حين أن طرفة يأتي بلفظة (الهم) في الموضع المشابه تشكيلياً. والفرق بين الكلمتين أن الهم ذو ماهية وجودية ولذلك دفع بالفعل الذاتي إلى ممكناته، وإلى انفتاحه على مستقبله، بينما الحاجة تبدو في هذا السياق، مرتبطة بالكينونة المادية للإنسان، أي أنها مؤقتة تقوم على آنيتها بوصفها انفصالاً. ومن هنا فإن وعي القصيدة يرتد إلى زمانية وجوده الماضية ليعيشها مجدداً:

بل أنتِ لا تدرينَ كم من ليلةٍ	طلقٍ لذيذٍ لهوُها ونِدامُها
قد بتُّ سامِرَها ورايةَ تاجرٍ	وافيتُ إذ رُفِعَتْ وعزَّ مُدامُها
وغداةِ ريحٍ قد كشفتُ وقَرّةٍ	إذ أصبحتْ بيدِ الشَّمالِ زِمامها
ولقد حَمَيتُ الحيَّ تحملُ شِكَّتي	فُرُطٌ وشاحي إذ غدوتُ لِجامها
وكثيرةٍ غرباؤها مجهولةٍ	تُرجى نوافلُها ويخشى ذامُها
أنكرتُ باطلَها وبُؤتُ بحقِّها	يوماً ولم يفخرْ عليَّ كرامُها
وجَزورِ أيسارٍ دعوتُ لحتفها	بمغالقٍ متشابهٍ أعلامُها
أدعو بهنَّ لعاقرٍ أو مُطفلٍ	بُذِلَتْ لجيرانِ الجميعِ لحامُها... الخ

هنا نجد الشاعر **يؤرخ** لماضيه، في هيئة أفعال إيجابية انطلقت من ذاتيته وتفوقه، فقد أنفق أمواله على الخمر الغالية، حمى قومه ببطولاته وقطع الصحراء المجهولة إلى حيث الأمان، وأكرم الفقراء والنساء المنقطعات بماله... الخ. غير أن كلّ ذلك محاط بالمضي والانقضاء، واستحضاره في الآن تعويض عن فقر الحاضر منه. ومؤدى ذلك أن الارتداد إلى الماضي يعني أن الوعي الشعري وهو يحيا انفصاليته وتأزمه، يجعل من

تاريخه مقوماً لوجوده الحاضر ليبين بذلك أحقيته بالانتماء إلى الجماعة بحكم انقطاع ممكنه أو تخليه عنه وهو يحيا في فضاء الدهر منفرداً تتهدده الأخطار التي تهددت البقرة الوحشية، والحمار وأتناه من قبل. ولعل ما يؤكّد ذلك أن وعي القصيدة يجعل الفعل الذاتي متسقاً مع حاجات الجماعة ومقومات وجودها المادية حصراً من شراب وطعام. . . الخ. إن القيم التي أسسها الفعل الذاتي تتماهى في الذات الجماعية وما ذلك إلا تحقق لتماهي الوعي الشعري في وعي الجماعة. وهكذا ينحل التأزم وتتم استعادة الاتصال الوجودي بينهما، ومن ثَمَّ، يصبح صوت الذات صوت الجماعة (نحن) فوراً:

إنّا إذا التقتِ المجامعُ لم يزلْ	منّا لِزازُ عظيمةٍ جَشّامُها
ومُقسّمٌ يُعطي العشيرةَ حقَّها	ومُغَذْمِرٌ لحقوقِها هَضّامُها
فضلاً وذو كرمٍ يعينُ على الندى	سمْحٌ كَسوبُ رغائبٍ غنّامُها
من معشرٍ سَنّتْ لهم آباؤهمْ	ولكلِّ قومٍ سُنَّةٌ وإمامُها
فبنى لنا بيتاً رفيعاً سَمْكُهُ	فسما إليهِ كهلُها وغُلامُها

وما توضحه هذه الأبيات أن التماهي ينطوي على قبول كامل لِكُلّ قوانين الحياة القبلية وطبيعة تكوينها الاجتماعي والاقتصادي بحيث يتساوى في وعي القصيدة الظلم والعدل، والحق والباطل ويتم قبولها لمجرد كونها صادرة عن الجماعة، أي أنه يجعل الأولوية للقانون والسنة التي تضمن تماسك الجماعة على القيمة بما هي كذلك، وعلى الذاتية من حيث هي مصدر لِكُلّ قيمة ولكل معنى. ومن هنا يصبح الوعي الجماعي (بيتاً) للذاتية يوفر الأمن لها والقدرة على الاستمرار كما يمنحها المعنى. إن وعي القصيدة لا يجد بديلاً لذلك، فممكنات الفعل الذاتي انتهت، لأن مجالها (فضاء الدهر) مسكون بالموت والعفاء والاندثار، ولم يبق أمامها إلا أن تسكن بيت الوعي الجماعي وتعيش وجودها كلّه فيه وتشكله من الداخل، لكنها لا تبنيه لأنه مبني سلفاً. إنّها تعيد إنتاجه فحسب، وتوظف كلّ طاقتها من أجله ما دام واقعها الوحيد الذي لا تملك إلا أن تقنع به:

فاقنعْ بما قسَمَ المليكُ فإنما	قسَم الخلائقَ بيننا علامُها
وهمُ ربيعٌ للمجاورِ فيهم	والمرملاتِ إذا تطاوَلَ عامُها
وهمُ العشيرة أن يبَطِّئَ حاسدٌ	أو أن يميلَ مع العدوّ لِيامُها

إن الرضا الذي يطغى على وعي القصيدة في نهاية التشكيل يصدر عن تحقق

الانتماء الذي تجد فيه الذاتية ذاتها وترى فيه ربيعها أو خصوبتها وتجددها. ومن هنا فهي تحمي الجماعة ووعيها ممن يهدد تماسكها أو يحاول اختراق نظامها وكيانها. إن الوعي الشعري في هذه القصيدة سلبي يوظف فعاليته الذاتية في حماية القارّ من الوعي الجماعي.

والملاحظة الأساسية على هذا النمط من التشكيل أن العلاقة الجدلية بين الوعيين الذاتي والجماعي فيه ليست علاقة تضاد بل تكامل وتداخل، وأن التأزم الذي ينطوي عليه وعي القصيدة يقوم على الانفصال المؤقت بينهما. أي أن الزمان الجمالي هنا دائري يبدأ من الآن الذي ينطوي على توتر الغياب والحضور ثمّ تداخلهما بحيث يصبح حضور الذات في وعي القصيدة غياباً وانفصالاً بفعل غياب الجماعة التي تفرض حضورها على هذا الوعي، ومن ثمّ تنغلق حركته أو تكتمل بتماهيه في الوعي الجماعي. والواقع أن وعي القصيدة يتشكل منذ البداية على هذا الأساس ولذلك كان تشكيله للأطلال وموقفه منها محايداً لا يحمل دلالات الحزن والأسى (على العكس من طرفة) لأنه مطمئن إلى انتمائه متجه إليه تشكيلياً وواقعياً.

هذا النمط من التشكيل يمكن أن يكون نموذجاً جوهرياً لِكُلّ ما نعرفه من قصائد الفخر القبلي أو قصائد المديح سواء لفرد أو جماعة، خاصة ما يقوم منها على تماهي الوعي الشعري وتعيُّن ذاتيته في الآخر، وتوظيف فعاليتها من أجل تأسيسه مثلاً أعلى عجزت هي عن تحقيقه بذاتها فأسقطته على الآخر. وهذا النموذج يمثل تلك الفئة من الشعراء الجاهليين ممن كانوا **لسان القبيلة** أو الجماعة ولسان القيم السائدة يمجدونها ويدعون إليها، ولهذا كان شعرهم دعائياً أكثر من كونه بناء وتغييراً.

٣ ـ النموذج الثالث

في هذا النمط من التشكيل تحيا آنية الزمان الجمالي انقطاع ممكناتها وهي في مواجهة الموت الفعلي، ومن ثَمَّ، لا تجد أمامها سوى استحضار ذاتيتها من المضي وتثبيتها في الفعل الشعري. ويمكن أن تمثل قصيدة بشر بن أبي خازم في رثاء نفسه نموذجاً لهذا النمط[٤٠]:

أسائلةٌ عُميرةُ عن أبيها ... خلالَ الجيشِ تعترفُ الرِّكابا؟

تُؤَمِّلُ أن أَؤوبَ لها بنَهبٍ ... ولم تعلمْ بأنَّ السَّهْمَ صابا

---

(٤٠) **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، تحقيق عزت حسن (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٢٤ ـ ٣٠.

تنبثق القصيدة من وعي الآنية الحاد بحضور موتها. وهذا الحضور عياني مباشر بحيث لا يستطيع الوعي أن يرى آنيته إلا من خلال آنية الموت وبها. ولذلك فهو يمثل غيابها وانقطاع ممكناتها ومن ثَمَّ، انفصالها ليس عن ذاتها حسب، بل عن الآخر أيضاً كمشروع إمكاني، وهذا هو مصدر مأساوية وعي القصيدة وتأزمها، فالآخر (وهو هنا الابنة) يمكن أن يكون ترميزاً لوجود الذاتية الفعلي أو تموضعها في العالم مستقبلياً، وعليها دائماً أن تنطلق إلى ممكناتها والعودة إليه بمقومات النمو والاستمرار (النهب)، ذلك أن الآنية لا تجد ذاتها إلا في علاقتها الحميمة بالآخر ووجودها من أجله. من هنا فإن الحضور العياني للموت سيعني أيضاً انقطاع الآخر عن الفعل وعن الوجود، الأمر الذي يعني تضاعف مأساوية هذا الانقطاع أو الغياب المزدوج، ويعني أن فاعلاً آخر هو الذي يمارس وجوده قسراً ويفرض فعله الممثل بالموت. وليس هذا الفاعل سوى الدهر:

فإنَّ أباكِ قد لاقى غلاماً ... من الأبناءِ يلتهبُ التهابا

وأنَّ الوائليَّ أصابَ قلبي ... بسهمٍ لم يكن يُكسى لُغابا

فرجِّي الخيرِ وانتظري إيابي ... إذا ما القارضُ العنزيُّ آبا

تتداخل الصورة التي يشكّلها وعي القصيدة للقاتل بصورة الدهر المعهودة في الشعر العربي، فهو شاب صغير يتوقد نشاطاً وحيوية، ويرمي بسهم مصيب لا يخطئ مقتلاً، وهو أيضاً (وائلي) وهي صفة مشتقة لغةً من النجاة والبقاء؛ (وأَلَ: نجا) وبذلك تصبح الآنية مجالاً لفعالية الدهر ـ الموت، الأمر الذي يعني استحالة عودتها إلى ذاتها وإلى الآخر الذي توجد من أجله، لاندثارها في المضي الفناء.

إن الزمان الجمالي للقصيدة متأزم بفعل التحول القسري للآنية إلى المضي أو اختراقه لها. ولذلك لا تجد بدّاً من أن تستحضر عدمها عياناً مجسداً في القبر:

فمن يكُ سائلاً عن بيت بِشرٍ ... فإنَّ لهُ بجنبِ الرَّدْهِ بابا

ثوى في مَلحَدٍ لا بدَّ منهُ ... كفى بالموتِ نأياً واغترابا

رهينَ بِلًى وكلُّ فتًى سيَبْلى ... فأَذْري الدمعَ وانتحبي انتحابا

مضى قصدَ السبيلِ، وكلُّ حيٍّ ... إذا يُدعى لمِيتَتِهِ أجابا

الانقطاع الذي تعانيه الآنية بفعل حضور الموت يجعل وعي القصيدة يتحدث عنها بصيغة الغائب كأن حضور الموت في وعي القصيدة يشطر الذات إلى ذاتين إحداهما تحيا حضورها والأخرى تغيب. وهنا تظهر الفكرة الأساسية في تكوين الوعي

الشعري الجاهلي التي ترى في القبر البيت الحقيقي للإنسان وهو يحيا في فضاء الدهر. إن حضور الموت العياني في الآنية لا يعني إلا اندثارها أو عدمها الذي لا بُدَّ منه. وإذا كانت الحياة بيت الوعي ووجوده بِكُلِّ ما يمثله البيت من معان، فإن بيت الموت لا يعني سوى البعد والانفصال والعبودية المطلقة للدهر. إن وعي القصيدة يدرك أن ممكناته انتهت وأن اللحظة الأخيرة توشك أن تمارس حضورها العدمي ولهذا تتبدد إيجابية الوجود للموت وهي تتحول إلى وجود فيه. فالذات لم تعد تستطيع استباق موتها لأنه أصبح عياناً، ومن ثمّ، عليها أن تستحضر وجودها للحياة وتكثفه في الآن الذي يهدده المضي:

فإنْ أهلَكْ عُميَر فرُبَّ زَحْفٍ	يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْواً ضَبابا
سمَوْتُ لهُ لألْبِسَهُ بزحفٍ	كما لَفَّتْ شآمِيَةٌ سحابا
على ربِذٍ قوائمُه إذا ما	شأتْهُ الخيلُ تنسربُ انسرابا
شديدِ الأَسْرِ يحملُ أرْيَحِياً	أخا ثِقَةٍ إذا الحِدْثانُ نابا
صبوراً عند مختلَفِ العَوالي	إذا ما الحربُ أبرزتِ الكَعابا

إن الصراع هو الأسلوب الوحيد الممكن أمام الذاتية لإنجاز ذاتها في فضاء الدهر. ويبدو أن هذا الصراع لا ينتهي لأنه في حقيقته صراع مع الدهر نفسه. ولذلك فإن الوجود للحياة يتخذ هذا الطابع الحماسي ويتشكل معركة بين جيشين، غير أن الذاتية بما كان لها من ممكنات استطاعت أن تستوعب حركية الدهر وتشتمل عليها وتكيفها باتجاه إنجاز ذاتها، وهذه دلالة حركة الريح وهي تلف السحاب لتستخلص منه قيمها وتؤسسها. والفرس هنا ترميز لإيجابية الذاتية وقدرتها المتفوقة على استباق ممكناتها واختراق سطوة الدهر وقسوته ممثلة بالحرب. إن التأسيس يصبح قيمة بحدِّ ذاته على الرغم من بشاعة الحرب وهولها:

فعَزَّ عليَّ أنْ عجِلَ المنايا	ولمّا ألْقَ كعباً أو كِلابا
ولمّا ألقَ خيلاً من نُميرِ	تضِبُّ لِثاتُها ترجو النِّهابا
ولمّا تلتبسْ خيلٌ بخَيلٍ	فيَطَّعِنُوا ويضطَربُوا اضطرابا

إن رثاء الوعي الشعري لذاته رثاء لقدرتها المنقطعة عن تأسيس قيمها وتوفير مقومات الوجود والفعل للجماعة التي تخوض معركتها مع الجماعات الأخرى دفاعاً عن كيانها. وبذلك فإن هذا الرثاء يتحول ضمنياً إلى رثاء للجماعة نفسها. إن الموت الذي عاجل الذات سيعاجل الجماعة ممثلاً بخيول الأعداء التي تتحرك

بسرعة حريصة على استلاب الجماعة مقومات وجودها بعد أن فقدت من يقودها وينصرها ويدافع عنها:

فـيـا لَـلـنّـاسِ إنّ قـنـاةَ قـومـي　　　أبـتْ بـثِـقـافِـهـا إلا انـقـلابـا

هـمُ جـدعـوا الأنـوفَ وأوعـبُـوهـا　　　وهـمْ تـركـوا بـنـي سـعـدٍ يـبـابـا

إن حضور الموت في الآنية وانقطاعها عن الفعل الإيجابي الذي كان مصدر حركية الجماعة تتوسع دائرته ليشمل آنية الذات الجماعية فيدفعها إلى المضي أو الارتداد عن فعاليتها المتحققة (في الماضي) وهكذا ستغيب هي الأخرى في فضاء الدهر فقد جاء عليها الدور الآن. إن الوعي الشعري يستشرف مستقبلها فيرثيها برثائه لذاته.

وثمة ملحوظة بشأن هذا النموذج وهي أنه يشترك مع النموذج السابق في استحضاره للماضي والتأريخ للذات، لكن الاختلاف الأساسي بينهما يتمثل في أن الذات هنا تبكي انقطاع زمانها الذاتي عن الفعل بسبب حضور الموت، مع وجود الإمكانية أو القدرة على ذلك أصلاً، بينما في النموذج السابق يتم التأريخ للذات في ظلّ شعور بانعدام الممكنات مع أن مستقبلها مازال آتياً.

هذا النموذج الشعري يمكن أن يمثل مع التأكيد على الفرادة الذاتية، كلّ ما عرف من قصائد الرثاء العربية سواء للأنا أو للآخر فرداً أو جماعة، من حيثُ إنَّ الرثاء في حقيقته رثاء الوعي الشعري لذاته هو بالدرجة الأولى، تَموضَعَ في المرثي، ليعكس حالة الانفصال والتأزم التي تمزق الوعي وتمنعه أن يحيا وحدته وتواصله مع ذاته ومع الآخر.

٤ ـ النموذج الرابع

في هذا النمط من التشكيل يمارس الوعي الشعري زمانيته الجمالية بطريقة متميزة، فهو يعيش آنيته إلى أقصى حدودها الممكنة في فضاء الدهر، ولكنه لا يكتفي بذلك. إن الذاتية تجد هذا الفضاء أضيق من أن تجدد ذاتها فيه، ويمكن أن نأخذ قصيدة لخفّاف بن ندبة السُلَمِي تمثيلاً لهذا النمط[٤١]:

ألا طرقَتْ أسـمـاءُ فـي غـيـرِ مَـطـرَقِ　　　وأنّـى إذا حـلَّـتْ بـنـجـرانَ نـلـتـقـي

ســرَتْ كــلَّ وادٍ دونَ رَهْــوَةِ دافــعٍ　　　وجــلــذانَ أو كَــرْمٍ بـلِـيَّـةَ مُـحْـدِقِ

---

(٤١) **شعر خفّاف بن ندبة السلمي**، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٨)، ص ٢٧ ـ ٣٩.

تجاوزَتِ الأعراضَ حتّى توسَّدَتْ وِسادي ببابٍ دونَ جِلذانَ مُغلَقِ

بغُرِّ الثنايا خيَّفَ الظَّلْمُ نبتَه وسِنَّةِ رِئمٍ بالجُنَيْنَةِ مُونِقِ

ولم أرَها إلا تَعِلَّةَ ساعةٍ على ساجرٍ أو نظرةً بالمُشَرَّقِ

وحيثُ الجميعُ الحابسونَ براكسٍ وكان المحاقُ موعداً للتفرُّقِ

بوَجٍّ وما بالي بوجٍّ وبالُها ومن يلقَ يوماً جِدةَ الحبِّ يخلَقِ

في هذه القصيدة، يبدأ الوعي الشعري بتشكيل زمانه الجمالي وهو يحاول التغلب على تأزم آنيته وانفصالها عن طريق استحضار طيف المرأة الذي يتحد معه ويواصله، مجتازاً إليه حدود المكان والزمان أيضاً. والمرأة هنا ترميز للمجال الذي تمارس فيه الذاتية توحدها. هذا المجال الذي لم يعد ممكناً الآن بسبب تفرق الجماعة وتبددها في ظلمة الوجود في فضاء الدهر. فقد قطع هذا التفرق على الذاتية أن تحقق ذاتها وتنمي تواصلها، وحرمها فرصة أن تستمر. لكن الرغبة في التواصل والتوحد (الهوى أو الحب) لم تنقطع، وظلت الذاتية تسعى إليها وتكافح من أجلها إلى النهاية دون أمل، فالرغبة المستحيلة تتجدد بينما تتناقص إمكانيات الذاتية على تحقيقها بل إن هذا التناقص يتناسب عكسياً وتجدد الرغبة واستحالتها. إن وعي القصيدة يحيا مضيه وفناءه قسراً.

لكن الآنية تحاول استباق هذا المضي فتستحضر تاريخها وتؤسسه في الآن. وذلك رفضٌ للمضي ولتناقص الإمكانات، ومحاولة للتغلب على التأزم بأن تحيا توحدها مع ذاتها ووعيها ما دام الانفصال عن الجماعة قائماً:

فإمّا تَرَيْني أقصرَ اليومَ باطلي ولاحَ بياضُ الشيبِ في كلِّ مفرِقِ

وزايَلَني رَيْقُ الشبابِ وظلُّهُ وبُدِّلْتُ منهُ سَحْقَ آخرَ مخلِقِ

فعشرةِ مولى قد نعَشتُ وأُسرةٍ كرامٍ وأبطالٍ لدى كلِّ مأزِقِ

وحَرَّةِ صادٍ قد نضَحْتُ بشَربةٍ وقد ذُمَّ قبلي ليلُ آخرَ مُطرقِ

ونهبٍ كجُمّاعِ الثُّريّا حويتُهُ غِشاشاً بمُحتاتِ القوائمِ خَيفَقِ

ومعشوقةٍ طلَّقتُها بمُرِشَّةٍ لها سَنَنٌ كالأتحميِّ المُخَرَّقِ

فباتتْ سليباً من أُناسٍ تحبُّهمْ كئيباً، ولولا طعنتي لم تُطَلَّقِ

إن الآنية تؤسس تاريخيتها عطاء محضاً واصطفاءً لمقومات الوجود التي لا تباح لِكُلّ من أرادها. والفعلان يقومان على البطولة الخارقة التي تفرض قيمها الإيجابية

انطلاقاً من ذاتها ومن إدراكها لما عليها أن تحققه ذاتياً في فضاء الدهر الشحيح بمقومات الحياة والذي يفرض على الإنسان الانغلاق على نفسه وتبنّي قيم سلبية تكفل له البقاء في حدود كينونته. إن عطاء الذات ينفتح على الآخر ليسنده ويعينه على تجاوز مأزقه في هذا الفضاء. وهذا الانفتاح مطلق ينبثق من تفوق الذات وقدرتها ولذلك يكون عطاؤها شاملاً للضعيف العاجز كما للأبطال الكرام، الذين عجزوا عن توفير مقومات وجودهم إذ وصلوا إلى الحدود المباحة التي لا يمكنهم تجاوزها إلى ما بعدها. هذا التفوق يجعل الذات تعطي أعز ما لديها للآخر (الماء) وتغمره به على حين مُنع وانغلقت دونه الأبواب، وهو التفوق نفسه الذي يمنح الذات قدرتها على انتزاع مقومات الوجود العزيزة واحتيازها وفيرة، باستباق الآخرين والتفوق عليهم واختراق كلّ ما وضعوه من قيم لحماية كينونتهم. إن الفعل الذاتي من الحيوية والتدفق بحيث ينطلق إلى ما يشاء ليأخذه عنوة. وما ذلك إلا ترميز لهدم قيم الكينونة ومحاولة لتحفيزها على الانفتاح والعطاء ما دام بالإمكان أن تُسلب ما تملك بالقوة.

لنلاحظ هنا أن التشكيل ينبثق من تأزم الآنية وهي تحيا مضيها. وما تحقق إلى الآن تشكيلياً لم يكفِ للتغلب على هذا التأزم. ولذلك فإن الإيقاع الدلالي يزداد حماساً لأن زمنيه الخارجي الموضوعي والداخلي الذاتي لا يمكن تماهيهما مع بعض، بل يزدادان ضدية، ولهذا يقوم وعي القصيدة بتطوير تفوق الذاتية ويمارسها بفعالية أكبر:

وخيلٍ تَعادى لا هوادةَ بينها ... شهدتُ بمدلولِ المعاقمِ مُحنِقِ

طويلِ عظامٍ غيرِ خافٍ نما بهِ ... سليمُ الشَّظَى في مكرباتِ المطبِّقِ

بصيرٍ بأطرافِ الجِداب مقلَّصٍ ... نبيلٍ يُساوَى بالطِّرافِ المروَّقِ

إذا ما استحمَّتْ أرضُهُ من سمائهِ ... جرى وهو موعودٌ وواعدُ مصدِقِ

ومدَّ الشِّمالَ طعنُهُ في عنانِهِ ... وباحَ كبوحِ الشادنِ المتطلِّقِ

من الكاتماتِ الربْوِ تمزَعُ مُقْدِماً ... سَبوقاً إلى الغاياتِ غيرِ مُسَبَّقِ

وَعَتْهُ جوادٌ لا يباعُ جنينُها ... بمنسوبةٍ أعراقُهُ غيرُ محمَقِ

هذا الحصان الأصيل الذي لا مثيل له في قوته وسرعته وجماله، والذي يعادي الخيول الأخرى ويسبقها، ما هو إلا ترميز تشكيلي لفعالية الآنية وهي تحاول الخلاص من تأزمها وتسعى إلى تأسيس وجودها خارج المضيّ. ولذلك فإن الحصان (الذي ينطلق باتجاه مضادّ للمضي دائماً أي إلى المستقبلي) يتوفر على صفات ماهوية خارقة كالأصالة والقوة والنشاط والحيوية الفائضة. وهو **بصير**

وخبير باجتياز الطرق الصعبة وتلك صفة غريبة لحيوان، لكن الغرابة ستنتفي ما دام الفعل الذاتي يستند إلى الوعي ويستمد منه تأثيره وتفوقه. كما إنه في الوقت نفسه وانطلاقاً من ذلك سيمثل **بيت** الآنية (الطراف المروق) الواسع الذي تحيا فيه ويمنحها تجددها وأمنها ويدفعها بذلك إلى التقدّم إلى ممكناتها واثقة منها ثقة تجعلها تسبق الآخرين إلى غاياتها دوماً.

هذه الصفات الماهوية تصبح قيمة كبرى بحدّ ذاتها لأنها مقومات الوعي الشعري نفسه، ولذلك لا يجد لأصالته وذاتيته بديلاً في الوعي المتوارث العملي الذي يسود الحياة العادية ويسيِّرها ضمن حدود معينة:

ومرقبةٍ طيَّرْتُ عنها حَمامَها	نعامتُها منها بضاحٍ مُزَلَّقِ
تبيتُ عتاقُ الطيرِ في رقَباتها	كطُرَّةِ بيتِ الفارسيِّ المعلَّقِ
ربأْتُ، وحُرجُوجٍ جهدتُ رَواحَها	على لاحبٍ مثل الحصيرِ المشقَّقِ
تبيتُ إلى عِدٍّ تقادَمَ عهدُهُ	بحُرٍّ تَقَى حَرَّ النهارِ بغَفْلَقِ

إن أصالة الوعي الشعري وذاتيته الإيجابية في فعلها وقيمها تصدر عن كونه يستطيع أن يرى واقعه رؤية مختلفة أوسع مدى وأكثر عمقاً مما يراها الآخرون، فهو يربأ فوق مرقبة مرتفعة لا سبيل إلى الصعود إليها ليرى الممكنات ويحققها. ولذلك تقترن الرؤية بالفعل الذاتي فوراً، ممثلاً بالناقة التي يدفعها إلى السير في طريق لم يعد أحد يسلكه، وتردّ ماءً لم يرده رجل حرّ منذ زمن طويل خوفاً منه وتجنباً لمشقة الطريق وبعده وخطورته.

عند هذه النقطة يتوقف تشكيل الوعي لذاتيته، ذلك أن الآنية ما زالت محدودة بالمضي، مكتنَفة به، وإن فعاليتها وإيجابيتها قد انتهت وتوقفت عند أقصى ما هو متاح من حدود في فضاء الدهر، ولم يتغير الكثير من معالم هذا الفضاء، فالفعل الذاتي في وعي القصيدة يبدو محدوداً في تأثيره، لأن المضي قد جرف ما أسسه من قيم أو وجود فعلي ولم يعد بإمكانه إدامته والمحافظة عليه، ولم يبق أمامه إلا أن يستسلم لسطوة هذا الفضاء وسجنه الكوني المغلق. ولكن هذا الاستسلام ليس حلاً لتأزم الآنية وانفصالها بل هو تصعيد له إلى أقصى ذروته:

فدعْ ذا، ولكن هل ترى ضوءَ بارقٍ	يضيءُ حبيّاً في ذُرَى متألِّقِ
علا الأكَمَ منهُ وابلٌ بعد وابلٍ	فقد أُرهقتْ قيعانُهُ كلَّ مرهَقِ
يجرُّ بأكنافِ البحارِ إلى المَلا	رباباً له مثلَ النعامِ المعلَّقِ

إذا قلتَ تزهاهُ الرياحُ دنا لَهُ ... ربابٌ له مثل النعامِ الموسَّقِ

كأنَّ الحُداةَ والمشايعَ وسْطَهُ ... وعُوذاً مطافيلاً بأمعزَ مُشرِقِ

أسالَ شَقاً يعلو العِضاهَ غُثاؤهُ ... يصفِّقُ في قِيعانِها كلَّ مَصفَقِ

فجادَ شَرَوْرَى فالسِّتارَ فأصبحتْ ... يَعَارُ لَهُ والواديانِ بمُودِقِ

كأن الضِّبابَ بالصحارَى عشيّةً ... رجالٌ دعاها مستضيفٌ لموسَقِ

يشقُّ الجِدابَ بالصحارَى وينتحي ... فراخَ العُقابِ بالِحقاءِ المحلِّقِ

إن التأزم المطلق للآنية وعجزها عن حله يجعلها تتخلى عن تاريخيتها لما أيقنته من جزئيتها ولا جدواها في التغيير الشامل. ويأتي التعبير (دع ذا) ليكشف عن تحول الوعي الشعري من آنيته إلى آنية الفعل الكوني المطلقة التي يمكنها وحدها أن تتغلب على مطلقية المضيّ. إن رؤية الوعي الشعري الشمولية لواقعه تقرر ترميزيّاً، أن التغيير الشامل هو السبيل الوحيد لحريتها ولحرية الآخر من فضاء الدهر. وإذا كان الفعل الذاتي وعطاؤه محدود بشربة ماء يهديها للآخر بوصفها أعز ما يملكه من مقومات الوجود، فإن الفعل الكوني المطلق الذي يأمله الوعي الشعري سيكون مطراً متدفقاً يغمر فضاء الدهر ويجر البحار لتفيض على الصحراء والبشر عطاء لا نهائيّاً تعجز الرياح (وهي هنا ترميز للمضي الذي يبدد كلّ شيء) عن تبديده ومنعه لأن تجدده أكبر مطلقيةً من الدهر وتجدده. والوعي الذي يقود هذا التغيير الكوني (الحُداة والمشايع) لا بدّ أن يكون أكثر سعة وعمقاً من الوعي الشعري الذاتي، يخترق حدود فضاء الدهر وفقرها وجدبها ويجدد الحياة وينميها، ويستضيف الضِّباب (سكان الصحراء) ليمنحها مقومات الوجود الإيجابي الفاعل.

إن الزمان الجمالي الذي يتشكل في فضاء القصيدة ووعيها يتحرك جدليّاً من الآن إلى الماضي إلى الآن ثمّ ينفتح على مستقبل لانهائي يواجه المضي اللانهائي. ولذلك فإن القصيدة لا تنتهي، فالتغيير الكوني الشامل مستمر في تحققه ونموه الخارق إلى الدرجة التي يخرج عن نطاق التشكيل الشعري ويتجاوزه.

والواقع أن فكرة التغيير الشامل كانت تراود كثيراً من الشعراء الجاهليين، إذ تردّ التشكيلات الرمزية للمطر الغامر في عدد كبير من القصائد الجاهلية مع اختلاف في السياق والرؤية، فنحن نجدها عند امرئ القيس في معلقته، وفي قصائد أخرى له[٤٢]،

---

(٤٢) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٢٤ ـ ٢٦ و٧٢ ـ ٧٣.

وعند عبيد بن الأبرص[٤٣] وأوس بن حجر[٤٤] والطفيل الغنوي[٤٥] والنابغة الذبياني[٤٦] وتميم بن أبي بن مقبل[٤٧] وأبي ذؤيب الهذلي[٤٨] ولبيد[٤٩]، وغيرهم. إلا أن أهم ما يميز هذا الترميز عند أكثرهم محدوديته (سقي ديار جماعة ما أو امرأة) وانبثاقه من فعالية الذات، مثلما نجد عند امرئ القيس الذي يقود السيل إلى حيث يريد في إحدى قصائده[٥٠].

لكن خفّاف بن ندبة يمتاز بأنه يعي قصور هذه الفعالية وحاجة الواقع إلى تغيير جذري أكثر عمقاً وشمولية، وهو بهذا يشترك مع امرئ القيس في رؤية السيل والمطر في معلقته. إن مشهد السيل المدمر الغامر في القصيدة العربية ترميز للتغيير الذي يطمح إليه وعي الشعراء لعالم لا يمكن تغييره إلا بتدميره تماماً بما هو بأمس الحاجة إليه في الصحراء وهو الماء.

وقبل أن أختم هذا القسم أريد أن أبين أن الفرق الدقيق بين هذه النماذج الأربعة يتمثل في رؤية كلّ منها للزمان وتشكيله جمالياً كمقوم لإيقاعية الوعي الشعري على الصعيد العمودي؛ فالزمان في النموذج الأول منفتح تماماً على المستقبل ويحاول استحضاره في الآن باستمرار ليستوعبه وعي الشاعر في ذاتيته ويمنعه من التبدد في المضيّ. وهذا ما تؤكده تركيبياً كثرة التراكيب الشرطية في القصيدة. بكلمة أخرى؛ إن الزمان الجمالي لهذا النموذج تبئيري حضوري، أما النموذج الثاني فزمانه الجمالي دائري، ذلك أن الشاعر بدأ من الحاضر ثمّ عاد إلى الماضي واستحضره لكنه لم يطلقه إلى المستقبل لأنه جعله يتماهى مع زمان الجماعة المتماهية أصلاً مع الدهر **الدائري** والمحققة لفاعليته واقعاً، وهو يشترك في هذا جزئياً مع النموذج الثالث غير

---

(٤٣) **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ٣٥ ـ ٣٧.

(٤٤) أوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د. ت.])، ص ١٥ ـ ١٧.

(٤٥) **ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨])، ص ٧٥ ـ ٧٦.

(٤٦) زياد بن معاوية الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ١٨٧.

(٤٧) تميم بن أبي بن مقبل، **ديوان ابن مقبل**، عني بتحقيقه عزة حسن، إحياء التراث القديم؛ ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢)، ص ١٢٩ ـ ١٣١.

(٤٨) **ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ج ١، ص ٥١ ـ ٥٥.

(٤٩) **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، ص ٢٩ ـ ٣٣ و٨٨ ـ ٩٣.

(٥٠) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٤٤ ـ ١٤٦.

أن الفرق الأساس بينهما أن الثالث يقوم على تبئير الماضي في الحاضر بسبب انقطاع المستقبل عن التحقق لحضور الموت. ومعنى ذلك أن وعي الشاعر يحاول أن يؤسس زمانه الجمالي بما حقق من ممكنات ويضعه حضوراً مستمراً بإزاء حضور الموت العياني. ويبقى النموذج الأخير الذي يبدأ من الحاضر أيضاً، ويؤرخ للماضي مستحضراً إياه ليواجه به الانقطاع الممكن أو المتوقع لها، بأن يوسعها إلى مداها الأقصى، فيجعل المستقبل حلاً جذرياً شاملاً.

خامساً: الفلسفة الجمالية للنوع الشعري العربي

إن هذه النماذج التي اخترتها للتحليل لا تمثل إلا نفسها، كما سبق أن ذكرت، ومع ذلك فهي أشكال جمالية متميزة للنوع الشعري العربي يمكن أن نستخلص منها رؤية عامة لماهيته ولفلسفته الجمالية. والحقيقة أن الانتقاء هو أحد ثوابت المنهج الظاهراتي، فإدراك الماهيات ووصفها تأويلياً لا يشترط جملة من الوقائع بل يكتفي بواقعة معينة أو عدد محدود جداً من الوقائع، وإدراكها عيانياً.

وفي ضوء النتائج التي كشف عنها التحليل يمكن أن نرى وجوهاً متنوعة لماهية النوع الشعري العربي وفلسفته الجمالية. كما يمكن أن تتغير تصوراتنا عن عدد من المفاهيم المرتبطة بالنوع الشعري وأولها مفهوم الوحدة الموضوعية والعضوية في القصيدة العربية، فإيقاعية الوعي الشعري تمارس دوراً فعالاً في ضبط تشكيل القصيدة وحركته من خلال الإيقاع الدلالي الذي يجعل كلّ المكونات التشكيلية الأساسية ذات بعد رؤيوي موحّد، لأنها ترميزات للوعي الشعري ولرؤيته ووجوده في العالم. فقد لاحظنا في النموذجين الأول والثاني مثلاً، اختلافاً جذرياً في الموقف من الطلل والظعائن والناقة، ينبثق من الرؤية الكلية التي تقدّمها القصيدة ويتسق معها دلالياً، إلى الدرجة التي تمكّننا من التنبؤ بمستقبل التشكيل بدقة إذا تعمقنا في تحليلها ورصدنا العلاقات بين مكونات التشكيل وبعدها الترميزي. وعليه، فإن كلّ ما أثارته قضية الوحدة العضوية أو الموضوعية في القصيدة العربية (الجاهلية وغيرها) من مشكلات، يقوم على فهم سطحي خارجي نثري للشعر. ويكفي أن نتتبع الوعي الشعري وهو يشكّل ذاته عبر إيقاعيته الدلالية، لتنهار القضية كلها من الأساس.

وفي ضوء الفهم الظاهراتي للزمان الجمالي سيتغير مفهوم الذاتية وعلاقته بالنوع الشعري العربي أيضاً، فذاتية الوعي الشعري لا تعني أنَويته المنعزلة التي تحيا انغلاقها على مشاعر وأحاسيس فردية لا تستطيع أن ترى العالم إلا من خلالها، وإنما هي انفتاحه وتوجهه إلى الماهيات وتظاهره فيها. وعلى هذا فإن علاقة الذات بالنوع ستكتسب مضموناً ظاهراتياً يمتد ما بين فعاليتها القصدية من حيث هي إدراك

للماهيات الجمالية واستحداث للوظائف، وبين فعاليتها التذاوتية انطلاقاً من كونها تأسيساً لهذه الماهيات والوظائف المستحدثة في الآخر. والذات الشعرية ـ هذه التي تقول: «أنا» في القصيدة ـ هي الوسيط المبتكر بين الوعي الشعري ووعي الآخر تضمن تواصلهما وتوحدهما. وبذلك فإن معنى هذه الذاتية سيكون قريباً من المعنى الذي اقتبسه رولان بارت من نيتشه: ذاتية اللاذات[٥١]. فالآخر سوف يدخل مقوماً لذاتية الوعي الشعري. وقد أكد باختين ذلك بقوله: «إنني أحقق وعيي الذاتي عبر كشف ذاتي للآخر وبمعونته. إن الأفعال الأكثر أهمية، أي تلك التي تشكّل الوعي الذاتي تتحدد بالعلاقة مع وعي الآخر. . . الأنت»[٥٢]. والمهم هنا أن هذه المسألة ترتبط عنده جوهرياً بالفعالية المتحققة في النوع أو الشكل باعتباره تخارجاً جمالياً وموضعةً للذاتية وتذاوتاً، ومن هنا يؤكّد أن التعبير عن الذات في الفن شيء غير ممكن، فالعلاقة مع الآخر هي الشيء الوحيد الذي يمكن التعبير عنه»[٥٣].

وقد كان الشاعر العربي يقول الشعر ليحقق لذاته خلاصها من أنويتها الضيقة المنعزلة عن الآخر الذي يعيش كينونته المحالة إلى فضاء الدهر. وكان على الوعي الشعري أن يتخارج جمالياً في الشعر والقصيدة لكي يقول ذاته ويؤسسها في العالم، ويمنح الآخر الفرصة نفسها ويتوحد معه فيحييان انفتاحهما بذلك على وجودهما. إن الوعي الشعري يريد بهذا الانفتاح أن يؤسس ما يبقى ويديمه، ويؤسس الوعي الجمالي على الذاتية. وانطلاقاً من هذا التصور يمكن أن نفهم قول المسيب بن علس[٥٤]:

فلأُهدينَّ مع الرياحِ قصيدةً ... منّي مُغَلْغَلةً إلى القعقاعِ

تَرِدُ المياهَ فما تزالُ غريبةً ... في القومِ بينَ تمثُّلٍ وسَماعِ

فالقصيدة أو الكلمة المليئة بالمعنى تصبح هدية وعطاء من الذاتية، وعلاقة توحد بين الذات والآخر. وما يُهدى هو الوعي بوصفه المعنى ومصدر المعنى في آن معاً، وما تؤكده **الهدية** أن ذات الشاعر ندٌّ هنا للممدوح وشريك كامل له في الفعل، أي

---

(٥١) رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨)، ص ٢٢ و٦١.

(٥٢) تزفيتان تودوروف، **المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين**، ترجمة فخري صالح (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ١٢٤.

(٥٣) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

(٥٤) «المسيّب بن علس: حياته وشعره،» جمع وتحقيق ودراسة أيهم عباس القيسي، **المورد**، السنة ٢٠، العدد ١ (١٩٩٢)، ص ٦٦.

أن الوعي الشعري سيكون منحة للآخر حين يدمجه في ذاتيته ويشركه في الفعل الشعري. وليس المديح الذي يتلقاه الآخر إلا تحقيقاً لهذا الفعل وإسباغاً لفعالية الذات عليه عن طريق تشكيله شعريّاً أو جماليّاً وتحويله إلى كلية مكتفية بذاتها وقيمة كبرى. وهذا التشكيل سيحقق لِكُلّ من الذات والآخر تداوتهما مع الآخرين، فتَمثُّلُ القصيدة وسماعُها من قبلهم يدلّ على اهتمامهم بها وبما تؤسسه من معنى لغرابتها (جمالها) وذلك ما يحول الممدوح إلى مثل إنساني أعلى يحقق فاعليته في تكوينهم، ويجعل القصيدة التي تبلغ كلّ مكان وما تحمله من معنى وقيم فعلاً جماليّاً جماعيّاً. وضمن هذه الرؤية للفعل الجمالي ولذاتيته يقول المزرّد بن ضرار الذبياني(٥٥):

. . فقد علموا في سالفِ الدهرِ أنّني	مِـعَـنٌّ إذا جـدَّ الـجِـراءُ ونـابـلُ
زعـيـمٌ لـمـن قـاذَفْـتُـهُ بـأوابـدٍ	يغنّي بها السّاري وتُحدَى الرَّواحلُ
مُـذَكَّـرةٌ، تُـلـقـى كـثـيـراً رُواتُـهـا	ضـواحٍ لـهـا فـي كـلِّ أرضٍ أَزامِـلُ
تُـكَـرُّ فـلا تـزدادُ إلا اسـتـنـارةً	إذا رازتِ الـشـعـرَ الـشّـفـاهُ الـعَـوامِـلُ

إن الأوابد، وهي صفة للقصائد أو الأبيات ذات دلالتين: البقاء إلى الأبد، والغرابة المستمرة (الجمال). والقصيدة إذاً، هي الفعل الذي يضمن له جماله البقاء والديمومة والفاعلية المستمرة. غير أن علاقة الذاتية بالآخر هنا سلبية، فالفعل الشعري يبني ذاته على هدمه، وما ذاك إلا لأن الوعي الشعري يريد أن يؤسس في المتلقي قيماً إيجابية مضادة لما يمثّله الآخر من قيم. والقصيدة بذلك، هي الفعل الذي يتردد أثره وصوته في كلّ مكان ويمتاز بالقوة والصلابة والخصوبة التي تجده لأنه نابع من رؤية عميقة تنعكس في احتوائها على المعنى كإمكانية، ولذلك فإن المتلقي سيصبح فاعلاً له إذا انفتح عليه ومارسه، تماماً كقائله، الأمر الذي يزيد من فعالية الفعل الجمالي في إنارة الجوانب العميقة من حقيقة الوجود الإنساني وماهيته. إن الفعل الشعري يؤسس الذات والآخر الذي تمنحه ماهيتها، ولهذا يقول أبو ذؤيب الهذلي مهدداً(٥٦):

فـأقـسـمـتُ لا أنـفـكُّ أَحـذُو قـصـيـدةً	تـكـونُ وإيّـاهـا بـهـا مـثـلاً بـعـدي

إن القصيدة بما هي كذلك، تجعل من ذاتها مثلاً، أي مكوناً أساسيّاً للوعي

(٥٥) **ديوان المزرّد بن ضرار الغطفاني**، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٢)، ص ٤٧.

(٥٦) **ديوان الهذليين**، ج ١، ص ١٥٩.

الجمالي وخبرة مضافة إليه وهي المجال الذي تعيشه الذاتية أبداً وتجدد نفسها والآخر فيه حتّى بعد فناء قائلها.

ولقد أوضح تحليل النماذج الشعرية الأربعة أن ذاتية الوعي الشعري تقوم على وجوده للمعنى وللقيمة، وأن الفعل الشعري في جوهره وجود من أجل الآخر وبه، وكفاح من أجل منحه المعنى. ومؤدى ذلك أن ذاتية الوعي الشعري لا تعني إطلاقاً الانغلاق على الأنا (الغنائية) بل هي فاعلية الذات في انفتاحها المطلق على ذاتها وعلى الآخر معاً، بغية تكوين العالم الشعري وعالم المعنى. وقد أكد د. لطفي عبد البديع أن ذاتية الشعر العربي ذاتية موضوعية، لأن القصيدة معادل موضوعي لذاتها وللشاعر وللمتلقي في الوقت نفسه(٥٧). وعليه فإن نوعية الشعر العربي ستكون ذات ماهية خاصة متميزة تنعكس بدورها على القصائد باعتبارها أشكالاً جمالية، وأنماطاً لتكشُّف الوعي الشعري وإقامته لعالمه في ذاته وفي الآخر.

والمسألة الأساسية هنا، هي أن الماهية الجمالية للنوع العربي لا تنفصل عن وظيفته. وفي هذا السياق يأتي الوجه الآخر لذاتية الوعي وأعني به معرفيتها، فالشعر عند العرب خاصة، مشتق من الشعور وهو العلم والفطنة؛ ولذلك سمّوا الشاعر شاعراً «لأنه يشعر ما لا يشعره غيره أي يعلم»(٥٨) أو لأنه «يفطن لما لا يفطن له غيره»(٥٩).

ويشترك العلم والفطنة في أن كليهما يتطلب قدرات ذهنية خاصة من سرعة بديهة وذكاء وحدة ذهن، وكلها ذات غاية واحدة: المعرفة. وهذه هي الماهية ـ الوظيفة الجوهرية للشعر عند العرب. إن احتياج الشعر إلى تلك القدرات الذهنية الخاصة، يعني بدقة أن الشعر عندهم يرتبط بالوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة والمشتمل على كيفيات مختلفة لكنها مؤطرة به، إلا أن مجال هذه المعرفة هو اللغة. ولا ينبغي أن تفهم اللغة هنا على أنها **مادة** الشعر بالمعنى الحرفي المعتاد للكلمة لدى كثير من النقاد الذين اعتادوا أن يطابقوا بينها وبين اللون في الرسم مثلاً. ذلك أن اللغة فعل حيّ ينطوي على وعيه الخاص انطلاقاً من كونها مستقر الوجود الإنساني وماهيته. ومن هنا فإن الشعر عند العرب كان الشعور والفطنة للغة، يقول ابن دريد: «وسُمِّيَ

(٥٧) عبد البديع، **التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا**، ص ٤٧.

(٥٨) انظر «شعر» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٥٩) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار الفكر، [١٩٧٩])، ج ٣، ص ١٩٤.

الشاعرُ لأنه يَشعُر للكلام»[٦٠]. ويزيد أبو حاتم الرازي في توضيح ذلك: «إنما سَمَّوْه شِعراً لأنه الفطنة بالغوامض من الأسباب، وسَمَّوا الشاعرَ لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وإحكامه وتثقيفه»[٦١].

وبالنظر إلى توحد الكلام مع فاعله، وكونه ماهية له، فإن الشعر هو معرفة للذات أولاً، أي هو معرفة الوعي الشعري لذاته بذاته من خلال الفطنة إلى ما في اللغة من ممكنات للمعنى وتشكيلها، وهو تشكيل الوعي لمعرفته بذاته. وليست عملية تأسيس المعنى شعرياً إلا نتاج قصدية الوعي حين تحول اللغة إلى فعل جمالي بالتركيز على ماهيتها الإستاطيقية لذاتها ثمّ استكشاف ممكناتها المعرفية. ومن هنا يمكننا القول أن **مادة** الشعر هي الوعي الشعري نفسه والوعي الجماعي من حيث توسط اللغة بينهما. لكن هذه المعرفة تبقى ذاتية، أعني أنها لا تصدر عن الوعي الجماعي القارّ، فالمعنى يتشكّل ويتأسس بوصفه خبرة معيشة، ورؤية داخلية أو انبثاقاً للوعي في اللغة وبها. ومن ثَمَّ، فإن الفطنة المرادفة للشعر عند العرب هي فطنة الوعي الشعري لذاته ولذاتية المعرفة ولغويتها لتحريك الوعي الجماعي وبنائه من داخله. ولعل ما يؤيد هذا أن العرب تربط الشعر بـ **القول** وهو (الرأي والاعتقاد)[٦٢] وإذا صادفتنا كلمة من مثل: **قال** الشاعر أو **يقول** فعلينا التوقف عند معناها الدقيق، ذلك أنها تعني أصلاً: رأى رأيه الذاتي في شيء ما، وقدم معرفته الذاتية له وكشف عن اعتقاده فيه.

إلى ذلك فإن العرب تربط الشعر بالإنشاد. والمعنى القريب للكلمة الذي تداوله الدارسون هو الغناء. ولكن المعاني الأهم والأعمق للكلمة ذات صلة دقيقة بالمعرفة[٦٣].

إن المنشد هو المعرِّف والفعل منه أنشد ونشد أي عرّف، وعلى هذا يكون معنى الإنشاد التعريف. ويبدو أن هذا هو أصل العلاقة بين الشعر والإنشاد، فعند قولهم: «أنشد فلان»، إنما هو من ذلك، ولذا قيل: «أنشده» أي عرّف برفعة منزلته (مدحاً) و« أنشد به» أي حطّ منه (هجاءً) وعرّف الناس بذلك شعراً. والمعنى الآخر للإنشاد هو الطلب والبحث، وعليه تكون المعرفة الشعرية نتاج التقصي والبحث عن المعنى وممكناته، ومن ثَمَّ، فهي دالّة على كفاءة الوعي الشعري وقدرته على الإبداع

(٦٠) ابن دريد الأزدي، **جمهرة اللغة** (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف، ١٣٤٤ ـ ١٣٤٥هـ/ ١٩٢٥ ـ ١٩٢٦م)، ج ٢، ص ٣٤٢.

(٦١) أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي، **الزينة في الكلمات الإسلامية العربية**، تحقيق حسين بن فيض الله الهمذاني، ط ٢ (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٥٧)، ج ١، ص ٨٣.

(٦٢) انظر «قول، رأي» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**.

(٦٣) انظر «نشد» في: المصدر نفسه. وكل المعاني التي أوردها للإنشاد مستقاة من هذه المادة.

والتأسيس. ولا شكّ في أن ذلك سيؤدي إلى أن نفهم أن **إنشاد** الشعراء والرواة للشعر هو عرض ما لديهم من وعي ومن معرفة شعرية. يقول حسان بن ثابت(٦٤):

وإنما الشعرُ لبُّ المرءِ يعرِضُهُ على المجالسِ إنْ كَيساً وإن حُمُقا

وإنَّ أشعرَ بيتٍ أنت قائلُهُ بيتٌ يقال إذا أنشدْتَهُ صدَقا

فالشعر هو الوعي الشعري (اللبُّ) مشكّلاً تشكيلاً جمالياً ليحقق فاعليته وتأثيره استناداً إلى قيمة المعرفة التي يقدمها وعمقها، وهذا هو معنى **الصدق** هنا؛ إنّه استكشاف جوهر حركة الواقع التي يشعر بها المتلقي ولكنه لا يستطيع تمييزها ومعرفتها بدقة. والوعي الشعري يسهّل عليه ذلك عن طريق تشكيل هذا الجوهر ومنحه كياناً عيانياً قابلاً للإدراك وللمعرفة الدقيقة. إن معنى الصدق هنا يختلف عما نعرفه لدى الدارسين، فهو ليس انعكاساً أميناً للواقع ولا لما يسمونه بالتجربة الشعرية أو بالتجربة الشعورية، بل بناء جديد للواقع من حيث هو نتاج معرفة الوعي به، يعيد صياغته ويمنحه الوحدة التي يفتقدها خارج الشعر، وهنا نصل إلى المعنى الآخر للإنشاد وهو الاستجابة لحاجة ما وتلبيتها، وهذا المعنى نستقيه مثلاً من قول الأعشى(٦٥):

ربّي كريمٌ لا يعكِّرُ نعمةً وإذا تُنوشِدَ بالمهارقِ أنشدا

وكلمة **أنشد** تعني هنا، استجاب. فإذا ربطنا هذا المعنى بالمعاني السابقة سنحصل على إشارة بالغة الأهمية إلى دور الوعي والمعرفة الشعرية وتأثيرهما في حياة العرب، فقد كان الشعر ضرورة للشاعر نفسه قبل كلّ شيء لكي يعرف ذاته ويبني وعيه الذاتي، ذلك أن الإنسان يكتسب وعيه بوعيه ما هو كائن عليه في داخله وبسعيه إلى تجسيد ذاته أمام ذاته في الشعر لكي يتعرفها، كما لو أنها واقع خارجي، ويفهمها فيفهم نفسه ويعين الآخر على فهم نفسه أيضاً.

لنتذكر فكرة المرآة التي فسرت بها جانباً من إيقاعية الوعي الشعري العربي، لكنها هنا تتسع لتشمل البعدين المعرفي والوجودي معاً على صعيد التشكيل الجمالي للقصيدة زمانياً. بكلمة أخرى، إن الإيقاع الدلالي مجسداً كقصيدة، يتحول إلى مرآة للذات وللآخر في الوقت نفسه. وتفسير ذلك إن الإنسان بوصفه وعياً، يُظهر ذاته أو

---

(٦٤) **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق وليد عرفات (لندن: منشورات سلسلة جب التذكارية، [١٩٧١])، ج ١، ص ٤٣٠.

(٦٥) أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د. ت.])، ص ٢٢٩.

يزدوج ويعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين، وبالعمل الفني يسعى الإنسان ـ وهو صانعه ـ إلى التعبير عن وعيه لذاته. وتلك ضرورة كبرى «تنبع من الطابع العقلاني للإنسان الذي هو مصدر الفن وعلّته مثلما هو مصدر كلّ نشاط وكل معرفة وعلتها»[٦٦]. ومن هنا تأتي أيضاً ضرورة الشعر بالنسبة للآخر. فهو عن طريق التذاوت يتوحد في ذاتية الشاعر ويندمج فيها ويرى رؤيتها، وهذا يؤدي إلى أن يكون الوعي الشعري من حيث هو معرفة بناءً للوعي الجماعي وتطويراً له.

لكن هذه المعرفة تظل في حدود كونها جمالية، فالفطنة إلى ممكنات اللغة والمعنى والوعي الشعري تعني البحث عن الجمال وتشكيله شعريّاً. وذلك ما يتطلب كفاءة وقدرة فريدة على الغوص في الطبقات العميقة للوجود الإنساني وكشفه وإنارته.

والواقع أن جمالية المعرفة وذاتيتها تمثل ميزة خاصة للنوع الشعري العربي إلى الدرجة التي تصبح فيها قيمة فنية بحدّ ذاتها. فقد بيّن ابن سينا « أن الشِّعرَ اليونانيَّ كان يُقصدُ فيه في أكثر الأمر محاكاةُ الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذواتُ فلم يكونوا يشتغلون بها أصلاً، كاشتغالِ العربِ، فإنَّ العربَ كانت تقول الشعر لوجهين: أحَدِهما ليؤثّرَ في النَّفسِ أمراً من الأمورِ تُعَدُّ (له)[*] نحو فعلٍ أو انفعالٍ، والثاني للعُجْبِ فقط، كانت تُشَبِّهُ كلَّ شيءٍ لتُعْجِب بحُسْنِ التشبيه»[٦٧]. ويؤكّد هذه الفكرة في موضع آخر: «إن الشِّعرَ (يقصد شعر العرب) يُقال للتعجيبِ وحدَه»[٦٨].

إن هذه الفكرة الفريدة تؤشر ميزة النوع الشعري العربي المستقلة، على الرغم من انطلاقها من المحاكاة الأرسطية، ولفهمها جيداً، ينبغي أن لا نفصل بين وجهيها. فتأثير الشعر لا ينفصل عن جماليته بل هو يصدر عنها وبفعلها تحديداً. وعلى هذا، فإن التعجيب من حيث هو غاية محضة سيصبح عاملاً جوهريّاً في تحفيز ذاتية الوعي إلى أن تكشف عن ذاتها وعن معرفتها لعالمها عن طريق تشكيلها تشكيلاً جماليّاً (مُعجِباً) أي مثيراً للعجب. وليس محاكاة الشاعر لذاته أو للذوات الأخرى، إلا برهنة منه على حدة فطنته وعمقها، وعلى تمتعه بمؤهلات فنية تمكنه من استيعاب **منطق** الشعر إن صحّ التعبير، وتقاليده الفنية والتمكن منها. والمتلقي ينتظر من الشاعر وهو مثله الأعلى

---

(٦٦) انظر: فريديرك هيجل، **المدخل إلى علم الجمال**، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة بيروت، ١٩٧٨)، ص ٦٨ ـ ٦٩.

(*) في الأصل «تعد به» كذا، ولم أجد لها وجهاً فقمت باقتراح قراءة لها هي التي أثبتها، في ضوء فكرة التخييل وهي أن الشعر يستثير خيال الإنسان ويهيئه للقيام بأمور معينة نتيجة هذا التأثر. وضبط النصّ بالشكل من عندي لأنه أصلاً غير مضبوط، وأردت بذلك تدقيق المعنى في نصّ ابن سينا.

(٦٧) انظر: «رسالة الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا،» في: أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص ١٧٠.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

ومعلمه، أن يكون تشكيله الجمالي للمعرفة الشعرية دالاً على العفوية والبراعة والإبداع. والكتب الأدبية والنقدية القديمة فيها الكثير من الأخبار حول تنافس الشعراء في كلّ ما يتعلق بالعملية الشعرية من قدرات ذهنية وفنية كالارتجال وسرعة البديهة وغرابة التشكيل وفرادته وعمقه... الخ، وكل هذا يدلّ على أن النوع الشعري العربي لم يكن محكوماً بأغراض عملية أو مواقف أو مناسبات إلا من خلال الماهية الجمالية، وهي الحافز الحقيقي لوجود النوع نشأة وتطوراً والمحدِّد لخصائصه الفنية.

وقد اتضح من خلال تحليلنا للنماذج الشعرية أن التعجيب ليس مسألة شكلية ولا ترفاً فنيّاً، بل هو تشكيل الوعي الشعري لذاته وهي تعاني معرفتها وتكافح من أجل تأسيسها معنًى وقيماً من خلال الترميزات التشكيلية التي تبدع الجمال الشعري وتصدر عنه، واستناداً إلى هذا فإن التعجيب سيجعل من القصيدة رمزاً لوجود الذات يشير إلى فاعليتها وعظمتها. يقول الأعشى(٦٩):

وغريبةٍ تأتي الملوكَ حكيمةٍ ... قد قُلتُها ليُقالَ: من ذا قالها

فالقصيدة بالنسبة للشاعر كيانه الحقيقي. وهو يوفر لها من الغرابة والحكمة (المعرفة الجمالية الذاتية) ما يجعلها مثار إعجاب وتساؤل، ومن أجل هذا فقط قد **قالها** الشاعر، ذلك أنها ستكون برهاناً على قدرته وعلى وجوده الفاعل في العالم، هذا فضلاً عن أنها ستضمن له الديمومة والبقاء، فالفعل الشعري ممثلاً بالقصيدة سيستمر في الآخر؛ يكوِّنه ويؤثر فيه. ولذلك فإن الشاعر يرى ذاته قيمة عليا هي قيمة شعره أو وجوده مطلقاً. يقول ابن مقبل(٧٠):

إذا مِتُّ عن ذِكْرِ القوافي فلن ترى ... لها تالياً مثلي أَطَبَّ وأشْعَرا

وأَكثرَ بيتاً مارداً ضُرِبتْ لهُ ... حُزونُ جِبالِ الشعرِ حتّى تيَسَّرا

أَغرَّ غريباً يمسحُ الناسُ وجهَهُ ... كما تَمسحُ الأيدي الأغرَّ المُشَهَّرا

إن الشاعر يرى في موته انقطاع الشعر عن تأسيس المعرفة، فليس هناك من يستطيع أن يضاهيه في تشكيله الفني للمعنى، وفي قدرته على تطويع التقاليد النوعية الصعبة لوعيه، ولهذا أنتج شعراً فريداً له من المقومات الجمالية والمعرفية ما يجعله غاية في التأثير والفعالية. ولنلاحظ هنا أن البيت الشعري يلتبس استعاريّاً بالحصان

---

(٦٩) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ٢٧.

(٧٠) تميم بن أبي بن مقبل، **ديوان ابن مقبل**، ص ١٣٦.

الأصيل المعروف، وهو ترميز للفعل الذاتي في اختراق حدود المعرفة الواقعية بالأصالة والعمق والجمال. إن القيمة الفنية تلتبس بالوجود الذاتي من حيث القيمة الكلية الأساس.

واستناداً إلى هذه التصورات، وفي ضوء النتائج التي توصلت إليها في تحليل النماذج الشعرية الأربعة يمكن الآن استعادة إيقاعية الوعي الشعري بماهيتيها اللتين بيّنتهما في الفصل الأول، لتوضيح الفلسفة الجمالية للنوع الشعري العربي بمزيد من العمق.

إن إيقاعية الوعي الشعري ستتظاهر في الإيقاع الدلالي الذي سيوحّد بين ماهيتيها كاشفاً بذلك عن ماهية الوجود الإنساني أو حقيقته الحركية عبر التشكيل الجمالي. وقد بين هيدغر أن الحقيقة تحدث بذلك في العمل الفني نتيجة للصراع الذي يقوم بين **العالم** أو المعنى الذي يصدر عن قصدية الوعي ويتم تأسيسه في العمل، وبين **الأرض** أو العنصر الشيئي المادي الذي يتأسس عليه العالم، وليس الشكل الفني إلا مجالاً لهذا الصراع[٧١].

والنقطة الأساسية هنا أن الماهية أو الحقيقة ليست ما يكونه الوجود حسب، إنما هي الكيفية التي يكون عليها أيضاً، بمعنى أنها ليست قارّة ثابتة، فبفعل قصدية الوعي تكون الحقيقة عملية حدوث أو تَكشُّفٍ من خلال هذا الصراع. ولذلك فإنه يرتبط بالإبداع أولاً، لأن «إرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار لموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل»[٧٢]. وهو يرتبط بالجمال ثانياً، لأنّ «ما يُظهره العمل الفني هو الجميل فيه، والجمال أسلوب وجود الحقيقة أو كينونتها»[٧٣]. من هنا فإن الإيقاع الدلالي بوصفه تكشُّفاً للحقيقة سيضبط سير القصيدة في مسارين متزامنين: التشكيل أو الحركة المنتظمة التي يحدث عبرها التكشُّف ويمثل البعد المعرفي لإيقاعية الوعي، والشكل أو التكشُّف نفسه بوصفه حدثاً مؤسَّساً، وهو ما يمثل البعد الوجودي.

وكما أظهر التحليل، فإن الإيقاع الدلالي للقصيدة العربية ينتظم منهجية الوعي الشعري في تشكيل ذاته وعالمه، فالزمان الجمالي يتحرك جدليّاً في انتظام دقيق. ومكونات التشكيل الأساسية تنبثق من رؤية كلية موحّدة، ومن ثمّ فإنها أي المكونات، ليست أجزاء منفصلة ولا مرتبطة آليّاً، وإنما هي تحولات للرؤية الشعرية

---

(٧١) انظر: سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ١٠٠ ـ ١٠٣.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ١١٣.

(٧٣) هيدغر، **نداء الحقيقة**، ص ١٨٩.

التي تقدّمها القصيدة؛ تبنيها وتعمقها من جهة، وتظل محكومة بها من جهة أخرى. إن التناظر الدقيق الذي أظهره التحليل بين هذه المكونات نتاج قصدية الوعي وهي تتحرك في اللغة وتصطرع معها من أجل تأسيس العالم. أي أن الإيقاع الدلالي سيكون النظام الذي يتخذه المعنى لكي يتحقق في فضاء القصيدة وهو عملية نمذجة للواقع الخارجي، واقع اللامعنى الذي يتشتت في فضاء الدهر، فمرور الأشياء وزوالها في هذا الفضاء يصبح في الشكل الشعري تحولاً لمظاهر الجمال عبر الزمان الآني، وذلك مبدأ تشكيلي.

الإيقاع الدلالي إذاً، أسلوب المعرفة الشعرية الضروري لنموها وتشكُّلِها، وهو منهجها القائم على منطق سببي خاص يجعل المقدمات توتراً نابضاً بالنتائج. وذلك ما يصدر عن وعي عميق بأن عالم المعنى لا يمكن أن يتأسس إلا بالسببية التي تتوفر على العنصر الحيوي الذي يديم انبثاقها وتوترها، بإزاء الواقع الخارجي الذي يفتقر إلى المعنى والسببية، أو على الأقل، لم يعد يرى فيها أسلوباً ضرورياً لنمو المعنى فتوقف به عند حدود معينة ضيقة جدّاً.

وأما البعد الأنطولوجي للإيقاع الدلالي فإنه يتحقق بقصدية الوعي الشعري، فالحركة التي تكتنف القصيدة هي حركة القصد الذي يلاحق الماهيات ليظهرها ويتظاهر فيها. أي أن الماهيات التي تتكشف في القصيدة تنفتح على بعضها لتُرسي الحقيقة في العالم المعيش ولكن ذلك يعني في الوقت نفسه إرساء الذات التي فيها وبفعلها تكشفت الحقيقة وانبثقت من ماهيات الأشياء عبر عملية التشكيل. هذا ما يمكّننا من أن نتفهم بمزيد من العمق اعتزاز الشعراء الجاهليين الفريد بشعرهم ليس لأنه رمز لذواتهم حسب، ولكنه أيضاً، هذه الذوات في عيانيتها وكليتها الوجودية وقد تحولت إلى رموز تفيض بالمعنى على العالم، فعندما يقول عنترة في مطلع قصيدته الشهيرة بالمعلّقة[٧٤]:

هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ . . .

فإنه يعني بذلك أنه سيقول قصيدة لم يسبقه إليها أحد، على الرغم من أن الشعراء لم يُبقوا معنى إلا قد سبقوا إليه، وما ذلك إلا لأن الشعر في نظر العرب قيمة وجودية بحدّ ذاتها. ومن ثَمَّ، فإن القصيدة تمثل لعنترة جانباً من إبداعية وعيه ووجوده

(٧٤) انظر: **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ١٨٢. وما يؤكّد ذلك أن القصيدة كما يروى، كانت نتيجة موقفٍ تفاخر فيه رجل من قوم الشاعر عليه، قائلاً له: «أنا أشعر منك». فرد عنترة بتعداد فضائله الشخصية، ثمّ ختم بقوله: «أما الشعر فستعلم». فقال قصيدته هذه.

من أجل المعنى وكفاحاً لغيره من الشعراء، كما يكافح الفرسان في القتال ويتفوق عليهم. إن إبداع المعنى وتأسيسه في الشعر يصبح مقوماً جوهرياً للفارس العربي ومعياراً للتفوق والكمال الذاتي.

المسألة الأخرى التي توضح ماهية الإيقاع الدلالي في القصيدة العربية أنه يرتبط برؤية الوعي الشعري في ماهيته الزمانية التي بينتها في الفصل الأول، وتفاعلها الجوهري مع التقاليد الفنية في إطار عملية التشكيل الجماعي. إن الشاعر العربي كان يحيا، إذا استخدمنا كلمات منكوفسكي، «في آن واحد»، أي أنه كان ينزع إلى أن يوسّع حاضره بصورة غير محدودة. وهذا النزوع يرتبط عموماً بقدرته على تحويل كلّ لحظة ماضية مع ما يتصل بها من مشاهد وصور متخيلة إلى حاضر حقيقي. وعليه فإن القصيدة العربية تنبثق استعادياً واستقبالياً من حاضر موسَّع بحيثُ إنَّ الماضي والحاضر والمستقبل ينتمي إلى ذات الأفق الزماني المؤطر بالحاضر. وتشكيلياً، فإن الشاعر العربي يشعر أنه حرٌّ ومخول في دمج كلّ الظواهر المرئية في ذاته، ومزج العالم في انطباعاته. إن هذه الحضورية انعكست في القصيدة في اطراد زماني يفتقد التنظيم التسلسلي والتتابعية. وهذا الاطراد ليس تقدّمياً ولا خطيّاً بل هو على الأصح، استعاديٌّ ومُشرَب بالصور المتخيَّلة[٧٥].

إن ما يترتب على هذا أن الإيقاع الدلالي يبرهن على التوالد المستمر للذات الشعرية في القصيدة من ذاتها ومن رؤيتها التي تتظاهر بعينها في كلّ وحدة من وحدات التشكيل الجمالي، الأمر الذي يجعل من هذه الذات ديمومة محضة وفعلاً شعرياً متجدداً. ومن هنا كانت القصائد التي حلّلتُها، والقصيدة الجاهلية عموماً، لا تشعرنا بأنها منتهية مغلقة، وتلك ميزة أساسية وخاصة بالنوع الشعري العربي أشار إليها ابن رشيق إشارة سريعة معللاً ذلك بالرغبة في «أخذ العفو وإسقاط الكلفة»[٧٦]، وهو بذلك يشير بطريقة غامضة إلى الرؤية الشعرية والماهية الجمالية

---

(٧٥) انظر: S. S. Ali, «Temporality and Temporal Dimension in Translation with Reference to Bate-son's Translation of Pre-Islamic Odes,» *Translatio*, vol. 16, nos. 1-2 (1997), p. 94.

(٧٦) يقول ابن رشيق: «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلّقة وفيها راغبة مشتهية، ويبقي الكلام مبتوراً كأن لم يتعمد ختمه. كلّ ذلك رغبة في أخذ العفو وإسقاط الكلفة..» ويضرب لذلك مثلاً معلقة امرئ القيس. انظر: أبو العلي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤ (بيروت: دار الجيل للنشر، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٤٠ ـ ٢٤١. ويوحي كلام ابن رشيق بأن هذه الميزة ليست عامة، وما ذلك إلا لأنه يستحضر في ذهنه ما طرأ على القصيدة العربية في العصور الإسلامية اللاحقة، لا سيما قصيدة المدح التي كانت تختَم عادة بطريقة ما كالدعاء مثلاً. ولا ننسى هنا تأثير فن الكتابة على البناء الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي. غير إننا نستطيع أن نؤكد أن القصيدة العربية الجاهلية لم تكن تعرف هذه الآلية القالبية في البناء والتشكيل لأن ماهيتها، وتبعاً لذلك وظيفتها، مختلفة.

للقصيدة ووظيفتها المعرفية في إطار فكرة الطبع. لكن الإيقاع الدلالي من حيث هو تكشّفٌ مطّرد للحقيقة وإرساء لذاتية الوعي في العالم سيفتح الشكل/النوع الشعري العربي على رؤيته للحرية الإنسانية، وذلك هو التعليل الحقيقي للانهائية القصيدة العربية أو انفتاحها الدائم. ففي إطار هذه الرؤية يمكننا أن نستكشف أوجهاً عديدة لتأويل الإيقاع الدلالي وتأكيد ماهيته الجمالية.

الوجه **الأول** يتأسس في الانسجام بوصفه مبدأ جماليّاً، فالقصيدة العربية تُظهر عبر الإيقاع الدلالي انسجاماً فريداً مع رؤيتها المتشكّلة جماليّاً ومع وظيفتها أيضاً. لكن لا يجب أن نفهم هذا المبدأ بكونه استجابة للتقاليد الفنية بقدر ما هو استجابة لوحدة الرؤية المأساوية للعالم ولتوحد الوعي الجاهلي مع ذاته وهو يواجه فضاء الدهر، أي أن الإيقاع الدلالي بوصفه مبدأ فنيّاً جماليّاً هو في الحقيقة مبدأ ينتظم فاعلية الوعي الشعري ويؤكّد حرصه على تجاوز ذاته، انطلاقاً من امتلاكه لها بعد أن كانت في قبضة الدهر يتصرف بها أنى شاء.

الوجه **الثاني** مستمد من الأول ومبني عليه، ففي ضوء التوحد الذي تتوفر عليه القصيدة بين الرؤية والماهية والوظيفة يتحول الإيقاع الدلالي إلى ممارسة جمالية غايتها تجاوز الموت، فتوتر الزمان الجمالي وتأزمه وصراعه مع الدهر والمضي، يُرسي العالم الشعري ميداناً لكفاح الذاتية من أجل حريتها وقيمها على الرغم من القمع الذي يواجهها به فضاء الدهر، وهي حتّى لو لم تستطع أن تحقق هذه الحرية فإنها تعد بها، والجمال هو أداتها لمواجهة يقين الفناء، وهو وعدها، هذا الوعد الذي يتظاهر في انفتاح القصيدة.

من هنا يمكن أن نتفهم تلك النغمة الحماسية الحزينة لحد النشوة التي تطغى على الشعر العربي، فالشاعر يبدو لنا فتى في أشد حالات حزنه وألمه، منتشياً بها، ناهيك بالحالات الأخرى. وما ذلك إلا لأنه كان يحيا قصيدته متحمساً للمعرفة التي تمتلئ بها، ولتفتّحه على المعنى في الفضاء الذي يرده إلى التحجب والتلاشي، ولانتصاره لذاتيته من موتها، فما دام الموت قد أفسد حياة الإنسان العربي، كما يقرر غريقة بن مسافع العبسي[77]، فإن النشوة تتأتى من إبداع الوعي الشعري للحياة، وللموت وهو يخضع للجمال. يقول هربرت ماركوز: «إن العمل الفني يتكلم اللغة المحرِّرة ويستحضر الصورة المحرِّرة، صورةَ تبعية الموت والدمار

---

(٧٧) عبد الملك بن قريب الأصمعي، **الأصمعيات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ديوان العرب؛ ٢، ط ٥ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ١٠٠. والبيت المشار إليه هو:

لقد أفسد الموتُ الحياةَ   وقد أتى على يومه عِلْقٌ إليَّ حبيبُ

للرغبة في الحياة والبقاء، وذلك هو العنصر الانعتاقي في الإثبات الجمالي. والشكل الجمالي يدعو الرعب، يسمّيه باسمه ويجعله يشهد ويدين نفسه. إنّها لحظة واحدة من لحظات الظفر، لحظة في تيار الوعي، غير أن الشكل أمسك بها ومَحَضَها الديمومة»[٧٨].

إن هذا يبين أن الشاعر الجاهلي كان يختصر الفعل الشعري في كلمة واحدة هي الحرية، ومن ثمّ كان يحيا قصيدته أي يفعلها، ويكون إياها في ذات الوقت الذي يشكّلها فيه جماليّاً، لأنه لم يكن يرى الجمال إلا حرية وانعتاقاً من حدود كينونته الضيقة. فما كان بإمكان عنترة أن يتحدث عن بطولته في الشعر دون ممارستها في الواقع، ولا كان بإمكان حاتم أن يتباهى بكرمه وإسرافه في شعره دون أن يكون كريماً متلافاً في الواقع. والأمثلة على هذا كثيرة.

غير أن هذا الانعتاق لم يكن ممكناً إلا بالتوغل في أعماق الموت. أي أن الوعي الشعري لم يكن يستطيع أن يرى الحياة قيمة وحرية إلا في هذه الأعماق، وليس من تناقض في ذلك، فالموت هو الواهب الحقيقي للمعنى ولإنسانية الإنسان العربي. ومن ثمّ، يمكننا أن نقول بأن القصيدة العربية **قصيدة موت** ونحن نعني بذلك إنها قصيدة حياة وحرية وجمال. ذلك أن الشعر الجاهلي بوصفه إبداعاً إنما هو انبثاق من نشوة الوعي الشعري بذاتيته وهي تمارس موتها وتحياه بعمق يمنحها تحررها منه في آن معاً. وقد بين موريس بلانشو أن الإبداع الفني ليس إلا اغتباطاً ونشوة بالموت العميق الذي يباطن الوعي الإنساني، والإنسان المبدع هو الذي يتمكن من أن يشكّل عدمه ويتغنى بموته ليتحدى سطوته ويثبت له عظمته الفاعلة، وذلك ما يسميه بلانشو بالوفاء للموت[٧٩].

إن إبداعية الإنسان العربي الجاهلي انبثقت من وفائه لموته أو من وعيه بذاتيته وهي تواجه موتها منفردة، وذلك ما كان يدفعه إلى تجاوز حدود كينونته وإلى التخلص من تشيّئه، ليصبح مركزاً للرؤية والخلق، وكائناً تاريخيّاً لا يريد أن يُلَقَّن الفعل، بل يبدعه ذاتيّاً.

إن الإيقاع الدلالي يمثل قلب القصيدة النابض بالحيوية والتدفق والحماسة. وليست هذه الحماسة إلا نشوة اللذة التي يثيرها الإبداع الشعري بحدّ ذاته، وتلك

---

(٧٨) هربرت ماركوز، **البعد الجمالي**، ترجمة جورج طرابيشي، ط ٢ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢)، ص ٧٩ ـ ٨٠.

(٧٩) انظر: مصطفى الكيلاني، **وجود النص ـ نص الوجود** (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢)، ص ٧٨ ـ ٨١.

مسألة تضرب بجذورها عميقاً في الجمال، لأن الجمال حسب تعريف جورج سانتيانا مثلاً، هو اللذةُ مجسّدة[٨٠]. ويمكننا أن نفهم هذا التجسّد بأنه الـ ـ قصيدة.

والواقع أن اللذة في رؤية الشاعر الجاهلي موقف جمالي من الحياة، أو بكلمة أدق من الموت. وهي لذلك أساس لرؤية الوعي الشعري لعالمه ولوظيفته المحرّرة. وهذا ما يمكّننا من تفهّم تلك الضراوة التي تطبع سلوك الشاعر ـ الإنسان الجاهلي في انتهاب اللذات. إن هذه اللذة ـ الموقف الجمالي من الموت هي فلسفة عربية خالصة، وهي تتجسد غاية في العمق والوضوح في قول المشعَّث العامري، مثلاً[٨١]:

تـمـتَّـعْ يـا مُـشَـعَّـثُ إنَّ شـيـئـاً ... سـبـقـتَ بـهِ الـوفـاةَ هـو الـمـتـاعُ

ففي رؤية هذا الشاعر الذي كان يحيا في عالم ليس فيه سوى الموت، ولا يتضمن أي عزاء أو أمل، تصبح الحياة بحدّ ذاتها متعة لأنها سباق مع الموت أو الدهر الذي يطبق عليها من كلّ جانب. وذلك ما يبرر السعي إلى التمتع والالتذاذ بالحياة نفسها، وليس بملذاتها حسب. فـ (الشيء) الذي يُسبق به الموت عام ومجرد جدّاً، بحيث يمكن أن يكون كلّ فعل وممارسة، بما فيها الشعر نفسه الذي كان يمنح الإنسان الجاهلي أعظم لذات الحياة: أن يبقى ويستمرّ، وأن يوجد في الآخرين وجوداً حقيقيّاً.

على أن هذا الموقف من اللذة يتظاهر أحياناً في ما هو حسي منها، ومع ذلك فإن الجوهر واحد، يقول حسان بن ثابت في أبيات فريدة[٨٢]:

ومـمـسِـكٍ بـصُـداعِ الـرَّأسِ مـن سُـكُـرٍ ... نـاديـتُـهُ وهْـوَ مـغـلـوبٌ فـفـدّانـي

لـمّـا صـحـا وتـراخـى الـعـيشُ قـلـتُ لـهُ ... إنَّ الـحـيـاةَ وإنَّ الـمـوتَ مِـثـلانِ

فـاشـربْ مـن الـخـمـرِ مـا آتـاكَ مـشـربُـهُ ... واعـلـمْ بـأنْ كـلُّ عـيـشٍ صـالـحٍ فـانِ

لنحاول أن نتفهم هذه الفكرة بغض النظر عن موقفنا كمسلمين من الخمر، ونقترب عبرها من معاناة هؤلاء الشعراء والبشر الجاهليين، فهم لفرط حساسيتهم تجاه الموت ووعيهم العميق بحضوره الدائم في الحياة، يرون الحياة في فرديتها وعيانيتها موتاً، لأن الدهر الذي يحاصرهم سيفنيها وشيكاً. إنّهم يرون الموت يلتبس بالحياة ويباطنها بحيث يصبحان مثلين، وهذا اليقين هو الذي يجعلهم يعاقرون الخمرة

---

(٨٠) انظر: جورج سانتيانا، **الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية في علم الجمال**، ترجمة محمد مصطفى بدوي؛ مراجعة وتصدير زكي نجيب محمود (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية؛ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، [١٩٨٥])، ص ٧٠.

(٨١) الأصمعي، **الأصمعيات**، ص ١٤٨.

(٨٢) **ديوان حسان بن ثابت**، ج ١، ص ١٤١.

ليس لنسيانه بل لتذكره وبتذكره واستحضاره دائماً. وهو الموقف نفسه الذي حفزهم على إبداع الشعر: أن يشعروا بأنهم أحياء وبأنهم يقهرون موتهم والدهر. إن اللذة بالخمر هي نفسها اللذة بالشعر وبالخلود أيضاً، لأن اللذة يمكن أن تصبح منفذاً للخلاص، يقول امرؤ القيس[٨٣]:

تَـمَـتَّـعْ مـن الـدنـيـا فـإنّـكَ فـانِ ... مـنَ الـنَّـشَـواتِ والـنِّـسـاءِ الـحِـسـانِ

ويقول أيضاً[٨٤]:

ولـقـدْ تـواعِـدُنـي الأوانِسُ كـالـدُّمـى ... بـعـدَ الـهُـدُوِّ فـيـلـتـقـي الـوعْـدُ
نـومَ الـعـيـونِ ومِـطْـرَفـي فَـرْدُ ... تـحـتـي وكِـمـعِـي صـاحـبٌ جَـلْـدُ
فـأَبِـيـتُ أغـتـبِـقُ الـثـغـورَ وأنـكـفـي ... عـن مَـصْـدِهـا وشِـفـاؤهـا الـمَـصْـدُ
بـرَدَتْ مـراشـفُـهـا عـلـيَّ فـرَدَّنـي ... عـنـهـا وعـن قـبُـلاتِـهـا الـبـرْدُ
وتـسُـومُـنـي الأخـرى وتـلـكَ شـهـيّـةٌ ... والـمـوتُ دونُ رقـابِـنـا بَـعـدُ
فـأبِـيـتُ أنـعـمَ نـاعـمِ مُـطِـرَ الـصِّـبـا ... لـو نـالَ حـيّـاً، نـالَـنـي الـخُـلْـدُ

وهنا أيضاً، لنغض الطرف عن كلّ ما يقال عن خلاعة امرئ القيس ومجونه الذي نتج عن سوء فهم إسقاطي كبير، ولنلاحظ أن هذه اللذة التي يحياها الشاعر محاصرة بالموت الذي يتربص بها، وهو قريب منها جدّاً. وذلك بالضبط ما يجعلها خلاصاً بحيث تصبح قيمة بحدّ ذاتها، لأنها مرادفة للحرية وللحيوية المطلقة التي تتجسد آناً كليّاً، ومن ثمّ، شعوراً بالخلود. ولنلاحظ هنا أيضاً، أن اللذة التي تتمثل في التوحد مع المرأة هي هي التي نراها في الشعر من حيث كونه توحداً مع الآخر مطلقاً، ومنفذاً للخلاص. إن الموقف واحد وكلي، فالشاعر العربي يعيش موته منتشياً بالإبداع والممارسة والفعل بأن يوجد للحياة في خضم الموت. ومن هنا كانت ملذات الحياة الحسية عنده تتداخل بالبطولة وبالقيم الأخلاقية العالية، فالخمر والنساء والكرم ومهاجمة الأبطال وسحقهم واختراق مجاهل الصحراء. إلى غير ذلك مما نجده في الشعر الجاهلي من مواقف، فضلاً عن الشعر نفسه، تتأسس على المبدأ الجوهري؛ لذة الإبداع والحياة التي توفر الشعور بالخلود، أو على الأقل، الأمل به.

---

(٨٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٨٧.

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٠ ـ ٢٣١.

إن كلّ هذه المواقف تنويع إيقاعي على وتر الفروسية العربية التي تنبثق من فكرة الموت المهولة. ولذلك جاءت متحمسة ضارية تتجاوز الحدود إلى الغلو والتجبر والإسراف، حتّى إنَّ الشاعر الجاهلي وهو في غمرة نشوته والتذاذه بقوته وجبروته واعتداده بذاتيته وهو يواجه الموت، يرى ذاته الموت نفسه، أي أنه يستلب من الموت ماهيته. يقول عنترة[٨٥]:

إنّ المنيّةَ لو تُمَثَّلُ مُثِّلَتْ مثلي، إذا نَزلُوا بضَنْكِ المنزِلِ

ويقول رويشد بن كثير الطائي[٨٦]:

يا أيُّها الراكبُ المُزْجِي مطيَّتَهُ سائلْ بني أسدٍ ما هذهِ الصوتُ

وقلْ لهمْ بادِروا بالعذرِ والتمسوا قولاً يبرِّئكمْ، إني أنا الموتُ

هذا التحول الذي طرأ على الموت مؤداه أنه لما كان المحفز الجوهري للذاتية على الوجود للمعنى، أصبح ثانويّاً حالما ابتدأ الوعي الشعري باكتشاف المعنى. أي أن الذاتية في ذاتها أصبحت هي ذلك المحفز في غمرة الالتذاذ بالمعنى والتمتع به. وإذ تصبح الذاتية كذلك إنما هو تعبير عن أنها أصبحت موتاً للامعنى (ممثَّلاً بالأعداء)، وذلك مبعث الشعور بالخلود. ومن هنا يقول صخر بن عمرو الشريد أخو الخنساء[٨٧]:

فلَوْ أنَّ حيّاً فائتُ الموتِ فاتَهُ أخو الحربِ فوقَ القارحِ العدَوَانِ

فالفروسية مواجهة للموت وقهر له، ومن ثمّ فهي خلاص منه لو كان بالإمكان أن تكون كذلك فعلاً، إلا أنها تكتفي بأن تكون مصدراً وإطاراً للقيم الأخلاقية العليا التي تتأسس بفاعلية الذاتية ووعيها. وهذا ما يجعل الفروسية العربية فروسية معنى ومعرفة، لأنها فروسية شعرية (ماهيةً ووظيفةً) وهي فعل كان الشاعر يحياه ويشكّله. وما ذلك كلّه إلا موقف جمالي من حيث الجوهر، وهو ما سأوضحه وأفصل البحث فيه في المباحث القادمة.

الوجه **الثالث** لتأويل الإيقاع الدلالي يتركز في كونه عاملاً جوهريّاً فاعلاً في إشراك المتلقي في الفعل الشعري جماليّاً ورؤيويّاً، أي في الرؤية والصراع والتأزم

(٨٥) **ديوان عنترة**، ص ٢٥٢.

(٨٦) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة كتب التراث؛ ١٠١ (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠)، ص ٥٥.

(٨٧) الأصمعي، **الأصمعيات**، ص ١٤٨.

الذي تشكّله القصيدة جمالياً، لأن المتلقي هو الميدان الحقيقي لتحقيق الفعل الشعري، فيتحول بذلك إلى امتداد وإلى أفق للقصيدة ولرؤيتها. إن المعنى والوجود للمعنى ليسا ممكنين إلا بأن يكونا شِركة، والإيقاع الدلالي ليس منهجاً لضبط تشكّل المعنى فقط، إنّه منهج لتأويله من قبل المتلقي أيضاً. والتأويل هو تحقق لفاعلية الوعي التي يجد فيها المتلقي ذاته والمعنى. والوعي الشعري يرسم له طريقه إلى المعنى حتّى يصبح الفاعل الحقيقي له. ولنتذكر هنا فكرة التذاوت التي أوضحتها آنفاً، لأنها ستلقي الضوء على هذا الوجه.

إلى ذلك، فإن انفتاح الإيقاع الدلالي على اللانهائي من الفعل الشعري يعزز ما ذكرته، فهو من جهة أولى يكفل للذات الشعرية أن تتشكل حركيّاً، ومن جهة أخرى، يكفل الأمر نفسه للمتلقي أيضاً. وإذا استحضرنا الأبيات التي خُتمتْ بها القصائد الأربع التي حللتها، فستؤيد وجهة النظر هذه مع ضرورة التنبه إلى أنها لا يمكن عزلها وفهمها إلا في إطار السياق التشكيلي لِكُلّ قصيدة، فطرفة على سبيل المثال، إذ ختم قصيدته بقوله:

ستبدي لكَ الأيّامُ ما كنتَ جاهلاً ويأتيكَ بالأخبارِ من لمْ تُزَوِّدِ

ويأتيكَ بالأخبارِ من لم تبِعْ لَهُ بَتاتاً ولم تضرِبْ لهُ وقتَ مَوعِدِ

لا يستخلص من قصيدته (حكمة) كما يتبادر إلى الأذهان عادة، بل هو يكثف رؤيته لفاعلية الذات، ولذاتية الوعي الشعري التي تكافح القمع الجماعي، في بؤرة تديم زخمها وانفتاحها الحازم على الفعل الذي يرتبط جذريّاً برؤية وعي القصيدة لعالمه المليء بالموت واللامعنى والظلم. والأبيات السابقة لهذين البيتين تشكّل وقوف الذات الشعرية أمام مصيرها وقدرها الذي اختارته على الرغم من الرعب، لكن ذلك بالضبط ما سيحفزها على الصيرورة والوجود والفعل.

إن هذا الفعل الذي يمجد الذاتية يجعل تأثيرها المستقبلي مطلقاً يتجاوز الحدود. وهو أصلاً فعل معرفة فضاؤها الأيام القادمة، والإنسان ـ المتلقي هو الذي سيحتضن هذا الفعل وينميه وينقله ويأتي بأخباره. وذلك كلّه رسالة إلى المتلقي الذي عاش تجربة القصيدة عبر الإيقاع الدلالي وشهد تحولات وعيها، ثمّ تحول إلى فضاء لها وفاعل لمعرفتها ولرؤيتها. إن وعيه قد تفتح هو الآخر على مأساة وجوده ووضعه في مواجهة مباشرة مع مصيره القادم بِكُلّ ما ينطوي عليه من رعب، فحتم عليه أن يوجد للحياة وللمعنى. إن انفتاح الفعل الشعري عبر الإيقاع الدلالي تجددٌ له في فضاء التلقي اللانهائي بإزاء الدهر وفعلِه ـ الموت ـ فضاءً مغلقاً.

إن ما أردت أن أبينه من هذه الأوجه الثلاثة للإيقاع الدُلالي، أنه ليس مسألة فنية

تشكيلية حسب، وإنما هو أيضاً، المجال الذي تنصهر فيه الماهية الجمالية للقصيدة ووظيفتها المعرفية ورؤيتها لعالمها، وهو المقوم الجمالي الذي يُظهر الميزة الفريدة للشكل/ النوع الشعري العربي.

والنتيجة النهائية التي نخرج بها من هذا البحث أن النوع الشعري العربي ذو ماهية مستقلة عن الأنواع الشعرية والأدبية للشعوب الأخرى، تنبثق من الذاتية بِكُلّ ما تعنيه من أصالة وإبداعية وتطلع، وتتأسس فيها. إننا لا نجد في هذا النوع الشعري سلبية الأنا الغنائية في خضوعها للواقع، ولا جهل البطل الملحمي بما يجري حوله، ولا تلك الإرادة الضريرة التي تقود البطل الدرامي إلى مصيره، بل نجد وعياً متوقداً غايته الوحيدة أن يؤسس المعرفة والإنسان. والشاعر العربي يعيش توحده مع ذاتية وجوده ومن أجلها، مؤطرة بنشوة المعرفة والحياة، ويكشف عن أن وعيه الشعري اختار الجمال طريقاً وأسلوباً لإيجاد الحقيقة وتأسيسها في ذاتيته وبها. وذلك في ما أظن، هو الذي جعل هيغل يذهب إلى تمييز نوعية الشعر العربي، عن غيره من الأشعار الغربية والآسيوية من خلال القول بأن الشعر العربي « يدلّل على أن العرب شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة، وهو شعر حقيقي بريء من الاختلاقات الغرائبية والنثر. . . شعر أشخاص نابهين ومستقلين، أشخاص إن خرجوا عن نطاق المألوف واسترعوا انتباهنا بغرابتهم واستغرقوا في لعبة الصور والتشابيه، يبقون في الأحوال جميعاً واقعيين من المنظور البشري وذوي معالم وقسمات راسخة وطيدة»[٨٨].

وهو تمييز يشترك معه فيه مثلاً، المستشرق الألماني تيودور نولدكه الذي يبين بحماس «إننا نتلقى من القصائد العربية القديمة صورة حية للعرب القدماء بفضائلهم وعيوبهم، بعظمتهم ومحدوديتهم. إنّها ليست شعراً يسعى لتقديم صورة فوق حسية، ويؤدي إلينا أساطير خارقة أو دائرة غنية من الأفكار المعبَّر عنها بالشعر؛ وإنما هي شعر جعل مهمته الرئيسيّة وصف الحياة والطبيعة كما هما في الواقع، مع قليل من التخيلات، بيد أنه في نطاق حدوده عظيم وجميل، وتسري فيه روح الرجولة والقوة، روحٌ تهزنا هزّاً مزدوجاً إذا ما قارنّاها بروح العبودية والاستخذاء التي نجدها في آداب كثير من الشعوب الآسيوية الأخرى»[٨٩].

ختاماً لهذا القسم أريد التأكيد من خلال ما سبق، أن على كلّ من يحاول أن

(٨٨) هيجل، **فن الشعر**، ج ٢، ص ٢٠٩ ـ ٢١٠.

(٨٩) **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، ترجمها عن الألمانية والانكليزية والفرنسية عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٦)، ص ٣٩ ـ ٤٠.

يحدد الشعر العربي بمقاييس نوعية أن يستبعد أولاً، الإسقاط الغربي، ويستحضر بعده الفلسفي الجمالي المستقل، هذا المتمثل في أن شعريته الصافية واستقلاليته النوعية تتأصل في أنه إذ ينبثق من الذاتية بِكُلّ غناها وتفتحها وخصوبتها، يجعل من الجمال مسألة وعي بالدرجة الأولى، ولذلك كان معرفة وفعلاً حيوياً ينطوي على عمق في الرؤية وفاعلية نشطة في استكشاف ممكنات الإنسان وكونيته، ومحاولة تثبيتها في هذا الشكل الفريد المنتظم بدقة لا تضاهى، والمنفتح على العالم الذي يريد تأسيسه بالكد والمعاناة والبطولة المأساوية المنتشية بالموت والإبداع، والتي لم تكن تندب مصيرها إلا وهي تواجهه وتجعله حافزاً لاكتشاف الحقيقة وإرسائها جمالاً متجدداً.

إن النوع الشعري العربي ذاتي، نعم، وكذلك الموت والإنسان والمعرفة. وهي النقطة الجوهرية في فهمه وتأويله ومعرفة فرادته الفنية بين أشعار الشعوب، ورسالته الإنسانية والحضارية.



الفصل الثالث

جماليات اللغة الشعرية

«العَنْي الجمالي وتشبيهية الوعي الشعري العربي»

استكمالاً لأوجه الجمال الشعري بذاته، سيُعنى هذا الفصل بتأويل لغوية الوعي الشعري جمالياً من حيثُ إنَّ اللغة هي البعد الثالث للفضاء الجمالي ومقوم وجوده وفاعليته. وهذا يقتضي أن نبحث في الكيفية التي يؤسس بها الوعي الشعري ذاته في اللغة رؤية ومنهجاً ووظيفة.

وهنا أريد التنبيه إلى أن هذا **الفصل** محاولة لتأسيس منهج تأويلي جمالي يتأصل في عمق الرؤية العربية للعالم، كما تتظاهر في اللغة من خلال الكشف عن آليات الوعي الشعري في تأسيس الجمال، مما لو وُظِّفت خطواته فبإمكانها أن تؤسس لبداية منهج عربي مستقل في التأويل الجمالي. وهذا ما سيحقق نظريّاً وتطبيقيّاً ما تدعو إليه هذه الدراسة ككل، وهو أن يكون كلٌّ من الرؤية والمنهج والموضوع مشتقّاً بعضه من بعض.

بدءاً، أشير إلى إنّني سأتناول اللغة من حيث ارتباطها بالوعي الإنساني، أو في حدود مفهومها الفلسفي الظاهراتي الذي يُشتق من كون الوعي المبدأ الضروري للمعرفة. ووفقاً لهذا التصور، تمثل اللغة المستقر الحقيقي للوجود الإنساني، فهي «علامة على إنسانية الإنسان، بل هي شخصيته وهويته وحقيقته الوجودية»[1] التي لا يمكن أن تمارس ذاتها إلا انفتاحاً على المعرفة. لذلك كان الوعي الإنساني ـ من وجهة النظر الظاهراتية ـ لغوياً بطبيعته. وقد أوضح بول ريكور أن الظاهراتية لا تتصور عمل الوعي صمتاً، ومن ثَمَّ، فهي تبدأ من العلامات **اللغوية** التي تتوسط علاقة

---

(١) عبد الله الغذامي، «الإنسان بوصفه لغة،» **الحياة الثقافية** (تونس)، العدد ٦٢ (١٩٩١)، ص ٧٣.

الوعي بالأشياء والظواهر، ذلك أن الفعل الأولي للوعي هو المعنى، وقصديته هي فعل تحديد المعنى بالعلامة(٢).

هذا التصور يعني **أولاً** أن ماهية اللغة تكمن في أنها المجال الذي يتحرك الوعي فيه ويبني ذاته، فاللغة تقوّم قصديته وتمده بمصدر حركيته التي تجعله توجهاً دائماً وانفتاحاً على الظواهر ليجد فيها ـ ويمنحها ـ المعنى، ومن هنا يقرر هيدغر أن مهمة اللغة هي أن تجعل من الموجود وجوداً منكشفاً في حالة فعل(٣). إن الوعي يقول وجودَه لغةً بصورة جوهرية؛ يقول انفتاحَه على ذاته وعلى العالم، ويقول استباقه لمكناته المعرفية. ومن ثَمَّ، فإن فعله الأولي ـ المعنى ـ لغوي أيضاً، فالمعنى لا يوجد إلا مسمًّى كما يقول بارت(٤).

إلى ذلك، فإن اللغة قوام عملية التذاوت، فهي تتيح للمعنى أن يصبح عامّاً مشتركاً بين الذوات الواعية، أي أن لغوية الوعي هي اكتشافه لذاته في الآخرين وبهم، وأن المعنى لا يمكن أن يتأسس إلا تذاوتاً، واللغة هي التي تضمن ذلك. وهذه الفكرة تبين الاختلاف الأساسي عن التصور العلمي للغة ـ كما قدمته الألسنية الحديثة ـ والذي يقوم على الفصل بين اللغة بوصفها نظاماً مجرداً وبين تحققها فعلياً (الكلام)، فالتصور الظاهراتي لا يفهم اللغة إلا كلاماً أي فعلاً، وهذا الفعل يصدر عن كون الوعي نفسه فعلاً لا يستطيع أن يمارس حركيته «إلا مع إمكان الكلام وخلق اللغة»(٥).

على أن أهم ما يميز التصور الظاهراتي للغوية الوعي تأكيده على إبداعيتها، فهيدغر يعرّف ماهية اللغة الحقة بأنها «لغة الماهية»(٦) أي لغة ما هو جوهري وأصيل من الوجود وعياً ومعنى ومعرفة.

وفي هذا السياق، يفرّق موريس ميرلوبونتي بين نوعين من اللغة: المنطوقة التي يتداولها المجتمع أداةً تقتفي ما هو جاهز من المعاني وتطمس ذاتها لكي توصله أو تعيد إنتاجه. والناطقة التي تخلق ذاتها في أفعالها التعبيرية وتنطق المعاني الجديدة(٧). وهذه

---

(٢) انظر: إديث كيرزويل، **عصر البنيوية**، ترجمة جابر عصفور (بغداد: دار آفاق عربية، ١٩٨٥)، ص ٩٦.

(٣) انظر: مارتن هيدغر، **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**، ترجمة وتحقيق فؤاد كامل ومحمود رجب (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص ٤٥.

(٤) انظر: رولان بارت، **مبادئ في علم الدلالة**، ترجمة محمد البكري (الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة والنشر، ١٩٨٦)، ص ٢٩.

(٥) لطفي عبد البديع، **الشعر واللغة** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٩)، ص ٢.

(٦) مارتن هيدغر، **نداء الحقيقة**، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ٢١٥.

(٧) انظر: سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ٢١٥.

هي الماهية الحقة للغة، إنّها تمكين الوعي من أن يقول ذاته ويعبر عنها.

غير أنه من الضروري ألا نفهم التعبير هنا ذلك الفهم التقليدي الذي يفترض أن اللغة تعبر عن معنى أو حقيقة ما قائمة ومؤسسة بصورة قبلية. ذلك أن الحقيقة تكشُفٌ وحدوثٌ متأصل في اللغة التي تنطقها، وعليه، فإن التعبير عنها لغويّاً يعني تكشّفها عبره إبداعيّاً: «إنني أعبّر عندما أُقَوِّلُ اللغة ما لم تكن قد قالته من قبل»[^(٨)]. وبهذا تظل الحقيقة متأصلة في فعل التعبير بوصفه تكشّفاً لها، مشدودة إليه.

إن ما يترتب على هذا الذي أوردته من ماهية اللغة أنها ـ خلافاً للتصور التقليدي ـ ليست مادة للشعر، بل الشعر هو مادتها، ذلك أن الوعي الشعري شعري لأنه لغوي، تحكمه علاقات متداخلة يتأصل بعضها في بعض: القصدية، التذاوت، التعبير، الإبداع، والشعر هو المجال الأمثل لتحقيق هذه العلاقات مؤطرة بالجمال لأنه ـ أي الجمال ـ هو أسلوب وجود الحقيقة، والمعنى الذي يؤسس ما يبقى؛ الإنسان الذي تقوله اللغة.

أولاً: لغوية الجمال العربي: البيان ومقولة العني الجمالي

في ضوء هذا الذي قدمته من ماهية اللغة، لنحاول الاقتراب من الفهم العربي الأصيل للجمال الشعري العربي من حيث كونه لغة، لكن ذلك لن يكون ممكناً ما لم تتم مراعاة النسق الذي يتضمنه بشكل عام والمبدأ الذي يقوم عليه.

يُروى أن العباس بن عبد المطلب (رضي الله عنه) سأل النبي (ﷺ): يا رسول الله فيم الجمال؟ قال: في اللسان[^(٩)].

إن هذا الحديث يشير إلى مسألة غاية في الأهمية، هي أنه يعبر بطريقة ما عن فكرة عامة مفادها أن العرب كانوا يرون أن الجمال الإنساني لغوي. ولكن بأي معنى؟

---

(٨) موريس ميرلوبونتي، **تقريظ الفلسفة**، ترجمة قزحيا خوري (بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٣)، ص ٧٥.

(٩) انظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ٤ ج (القاهرة: مؤسسة الخانجي للطباعة والنشر، ١٩٤٨)، ج ١، ص١٧٠؛ أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم ابن وهب الكاتب، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦٧)، ص ٦٤، وأبو العلي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤ (بيروت: دار الجيل للنشر، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٤٢. وقد روى هذا الحديث الحاكم النيسابوري في مستدركه ونصه: «يا رسول الله فيم الجمال في الرجال؟ قال: في اللسان». انظر: أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ٤ ج (بيروت: دار الكتب العلمية، [١٩٩٠])، ج ٣، ص ٣٧٣.

واضح أن المسألة كلها ترتد إلى نظرتهم إلى الإنسان بوصفه قيمة ذات مضمون جمالي تحديداً، ذلك أن كون الجمال قيمة بذاته يمكن أن يقوّم الإنسان من حيثُ إنَّه يوجِد ذاته ويمنحها قيمتها إذ يعبر عنها ويشكّلها إبداعياً. بكلمة أخرى إن الوجود الذي يحققه الإنسان العربي ويمارسه كان يتم من خلال التعبير عن ذاتيته وعياً ومعرفة فيوجدها لغويّاً للمعنى وبه. ومن هنا يكتسب قيمته الجمالية من قدرته على التعبير وتقويل اللغة ما لم تكن قالته من المعنى والمعرفة. وهذا ما نعرفه بالبيان، أي أن جمال الإنسان ـ هكذا يفهمه العرب ـ يكمن في بيانه وببيانه حصراً.

وها هنا مسألة غاية في الدقة، فالبيان جمال فني، أي تشكيل لغوي للمعنى لكنه في الوقت نفسه لا ينفصل عن مُوجِده، بمعنى أنه إذا كان البيان ذا قيمة جمالية بذاته فذلك لأنه يستمدها من القيمة الوجودية للإنسان كانفتاح على ممكنات المعرفة. إن الجمال الفني البياني في نظر العرب جمال إنساني أصالةً لأنه فعل **إبانة** يتضمن فاعله (الذات المبينة) ومفعوله (ما تبين عنه) في آن معاً. وتلك مسألة نستوحيها مما سبق استيحاءً، لكن الذي سيعززها أن البيان، إذا عدنا إلى جذوره وامتداداته، هو نظام المعرفة الجمالية العربية رؤية ومنهجاً ووظيفة، وليس فقط علماً من علوم البلاغة التقليدية كما كنا نعرف دوماً، فلنوضح ذلك ونستكشفه جذريّاً.

إن للبيان في أصله اللغوي[١٠]، دلالة عامة مشتركة بين دلالتين، واحدة متعدية تفيد الإظهار والكشف والإيضاح، والأخرى لازمة تفيد الظهور أو الانكشاف أو الوضوح. وهذا يعني أنه فعل أو عملية تقتضي فاعلاً ومفعولاً ضروريين. لكن الاشتراك بين التعدي واللزوم يؤدي إلى أن تكون هذه الأركان الثلاثة متعامدة، بمعنى أن البيان يبين عن ذاته بذاته لأنه إظهار وظهور معاً.

إلى ذلك فإن البيان لغوي بطبيعته، ولذلك عرف بأنه: «الإفصاح مع ذكاء. وأنه الفصاحة واللَّسَن». ولنلاحظ هنا أن لغويته تحمل دلالتي الإظهار والظهور تعدياً ولزوماً أيضاً، إلا أنها تكشف عن أنه يحتاج إلى كفاءة خاصة هي اللسَن أو الطلاقة والذكاء اللغوي، وهو ما نفسره بالوعي بممكنات اللغة وبممكنات الوعي نفسه، ومن هنا قيل إن البيان: «من الفهم وذكاء القلب مع اللَّسَن»، أي أنه تظاهر لغوي للوعي، ومن ثمّ لذاتيته، ولذلك أصبح البيان معياراً للمفاضلة بين الذوات: «البيِّنُ من الرجال، الفصيح. السمح اللسان الظريف العالي الكلام القليل الرتَج، وفلان أبْيَنُ من فلان أي أفصح منه وأوضح كلاماً». إن البينّ هو الذي يستطيع أن يعبر عن

(١٠) انظر «بين» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

ذاتيته بوضوح وطلاقة فيصبح أبين من غيره وأوضح لأنه يوضح ذاتيته لغوياً ويظهرها. إنّه ينقل وعيه إلى الوجود بصورة أوضح من غيره وأكثر فاعلية.

ولما كان الفعل الأولي للوعي هو المعنى فإن البيان هو إظهار المعنى وظهوره، ولذلك يعرّف الجاحظ البيان بأنه «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي»[١١]. وكلمة الدلالة هنا يمكن أن تقرأ بكسر الدال لتشير إلى عملية إظهار المعنى، وبفتحها لتشير إلى ناتج هذه العملية أي الظهور. أما خفاء المعنى فيمكن أن يفهم منه اللطف والدقة والعمق. والبيان هو فعل تحديده وإبرازه والكشف عنه مما يحجبه، بكلمة أخرى إن البيان هو انكشاف المعنى.

ولكن كيف يحدث هذا الانكشاف؟

للإجابة على هذا السؤال بإمكاننا أن نستحضر الدلالة التي يشترك بها البيان مع البين على مستوى الجذر اللغوي، فالبين من الأضداد ـ الوصل والفصل ـ إلا أن دلالته على الفصل أعمّ، والفعل منه لازم ومتعدٍ فدلالته اللازمة هي الانفصال والبعد والفراق ودلالته المتعدية هي الفصل والإبعاد والتفريق. وكلتا الدلالتين تظلان مشتملتين على الدلالة الضد. وتتمثل علاقة ذلك بمفهوم البيان أن كلّ ظهور يتضمن انفصالاً وأن كلّ إظهار بياني لا يكون ممكناً إلا بفصل المعنى عما يلتبس به. ولما كان الانفصال يتطلب اتصالاً سابقاً بالضرورة، فإن البيان ينطلق من نقطة الاتصال ليبني انفصاله فيها وبها، وذلك أثر ضدية دلالة البين. وليست هذه النقطة التي تكون مجالاً للاتصال والانفصال في آن معاً إلا اللغة. وهذا سيفضي إلى أن وظيفة البيان ومعرفيته هي انفصال عن المعرفة الواقعية واتصال بها في الوقت نفسه، إنّه إعادة تشكيل وبناء للمعرفة إبداعيّاً. والملفت للنظر أن العربية تفهم الإبداع ظهوراً وإظهاراً أيضاً[١٢].

إن إبداعية البيان تعني إظهار المعنى وظهوره على نحو لم يكن من قبل بحيث يمكن أن يفهم ويحقق اتصالاً على الرغم من غرابته وانفصاله عما هو معتاد مألوف، وذلك باستغلال أنظمة اللغة (المعجم، النحو) لكي يقوِّلها ما لم تقل بعد من الوعي والمعرفة.

ولما كانت اللغة في ماهيتها الحقيقية تظهر ما هو جوهري وأصيل من الوعي، فإن الانفصال عن المعرفة الواقعية العملية يستلزم أساساً جديداً من حيث الرؤية

---

(١١) الجاحظ، المصدر نفسه، ج ١، ص ٧٥.

(١٢) انظر «بدع» في: ابن منظور، المصدر نفسه.

والمنهج، ولذلك يرى الدكتور الجابري أن البيان رؤية تتمثل في كونه انفصالاً وظهوراً، ومنهج يتمثل في الفصل والإظهار[١٣].

والواقع أن كلاً من الرؤية والمنهج متأصل في الدلالات اللغوية الجذرية للمعنى[١٤] التي تفيد القصد: «عنيت فلاناً عنياً: قصدته ومعنى الكلام مقصده» والإرادة: «عنيت كذا: أردت» والخبرة: «معنى كلّ شيء مُحنته وحاله التي يصير إليها أمره» أي اختباره عقلياً حتّى يكشف عما ينطوي عليه.

إن هذه الدلالات مجتمعة تشير مرة أخرى إلى أن المعنى في العربية، عملية ومفهوم حركي ينبثق من قصدية الوعي وإرادة المعرفة فيه وتوجهه إلى الأشياء مدركاً لماهياتها استخلاصاً وكشفاً، وتلك دلالة التعدي في الفعل (عنا ـ يعني).

وتفتح الدلالة الثالثة المعنى على تصريف آخر لجذره اللغوي (عنا ـ يعنو)، والذي يفيد دلالات الإظهار والإخراج والإبداع: «عنوت الشيء وعنوت به: أبديته وأخرجته وأظهرته. وعنت الأرض بالنبات تعنو وتعني أيضاً، وعنت القربة بالماء ظهر منها». وهذه الدلالات ستتداخل مع الدلالات الأولى فيصبح المعنى إظهاراً وظهوراً أيضاً، وتلك دلالة التعدي واللزوم في الفعل، تماماً كالبيان.

وأهم ما يوضحه هذا التأصيل أن المعنى نتاج فعل يعني ـ يقصد ويريد ويكشف ويُظهر ـ وهذا الفعل هو العَنْيُ الذي يصدر عنه المعنى. والعلاقة بينهما هي العلاقة نفسها بين التحقيق والتحقق، والإظهار والظهور. وكل من هاتين الدلالتين تباطن الأخرى وتلازمها. وليس هذا الفعل سوى الوعي نفسه بكيفياته المتنوعة وهو يمارس ذاته، وفي ضوء هذا الفهم يمكن أن نعيد فهم العني في الفلسفة الظاهراتية، فعن طريق العني «يحقق الوعي ذروة حركيته وتعلقه الماهوي بالأشياء وتفوقه الذاتي وتعاليه»[١٥].

---

(١٣) انظر: محمد عابد الجابري، **بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية**، نقد العقل العربي؛ ٢، ط ٥ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٦)، ص ٢٠. ومن الجدير بالذكر أن الجابري يرى في مشروعه الكبير «نقد العقل العربي» أن هناك ثلاثة أنظمة معرفية شكلت العقل العربي عبر تاريخه، أحدها هو النظام المعرفي البياني الذي يقوم على مبدأ القياس، وكانت ميادينه الفقه والكلام والنحو والبلاغة، ويرى أن هذا النظام عربي أصيل تكويناً وبنية، ويتأصل في فكرة البيان عموماً. وعلى الرغم من اختلاف طبيعة بحثي، إلا أن التحليلات المفصلة التي قام بها الجابري قدمت لي أفقاً واسعاً لا غنى عنه في تفهم موضوعي بعمق أكثر. مع ملاحظة إنّني أريد التعمق في أصول هذا النظام المعرفي من منظور جمالي، تلك الأصول التي تكمن في الوعي الشعري العربي وتتجذر فيه، لأنه البداية.

(١٤) انظر «عنا» في: ابن منظور، المصدر نفسه.

(١٥) أنطوان خوري، «معنى العني في فلسفة هوسرل،» **مجلة الفكر المعاصر** (بيروت)، العددان ١٨ ـ ١٩ (١٩٨٢)، ص ٥٧.

وهذا الفعل سيتحول إلى تعبير لغوي أو بيان ينطوي على العني والمعنى في ذاته. وهنا يمكن أن نتذكر فكرة جاك دريدا أن المعنى لا يقوم قبل الفعل ولا بعده[١٦] ذلك أنه عملية ذات رؤية ومنهج. إن العني ـ إذاً ـ هو مقولة المعنى ومبدأه.

ولعل ما يؤكّد ذلك أن العربية توحد بين المعنى والتأويل والتفسير[١٧]. الأمر الذي يوضح على نحو فريد، الكيفية التي يمارس بها الوعي عنيه ويحققه معنى. إن التأويل يتضمن دلالات الرجوع إلى الأصل والتدبر (التأمل العقلي لظاهرة ما والخبرة بها) والجمع والتصيير والتحقق الفعلي لفكرة أو رؤيا أو نبوءة. وعند ربط هذه الدلالات بالعني تكاد تكون مرادفة لخطوات التأسيس الظاهراتي: العودة إلى الأشياء ذاتها وتأملها وجمع أوجهها لتحديد ماهياتها، وأخيراً تشكيلها وتحقيقها فعليّاً. إن العني تأويل ظاهراتي والمعنى تظاهر الوعي في ما يعنيه، وفي هذا الإطار يدخل التفسير بدلالاته: كشف المغطى واستنباط الدلالة والإبانة والبيان، وعليه فإن العني يحقق المعنى بالكشف عن المتحجب أو غير المعروف ويستدل عليه باستدلال استنباطي، أي أنه يقوم باستخراج الدلالة من دالّ معطى سلفاً، على أن المتحجب الذي يكشفه العني تفسيريّاً لا يختص بالدال بذاته حسب، إنّه يختص بالوعي الذي يفسر ويعني ويؤسس فاعليته في الدالّ. وهذا التأسيس هو إبانة الوعي عن ذاته. وهكذا تدور الدائرة مرة أخرى، إلى النقطة التي انطلقت منها أي البيان.

أهم ما نستنتجه من هذه العلاقات المترابطة بين البيان والإبداع والمعنى والتأويل والتفسير أنها ستعزز الطابع الجمالي للمعرفة البيانية لأن العني مقولة جمالية حصراً. إن ما يفعله العني، من حيث الرؤية، هو البدء من الأشياء ذاتها لكي يبحث فيها عن المعنى ويؤسسه تعبيراً بيانيّاً، ومنطلقه إلى ذلك هو الإدراك الإستاطيقي. أي إدراك ما للظواهر من صفات تكوّن ماهيتها، وتقويمها بذاتها. إن العني يعين الظاهرة على أن تُظهر ذاتها بذاتها وعلى أن تُظهر ما تنطوي عليه من معنى وقيمة، ولذلك كان هذا النمط من الإدراك يسمّى عند الجاحظ ببيان النِّصبة أو الحال[١٨]، وعند ابن إبراهيم الكاتب ببيان الاعتبار[١٩]، وهذه التسمية الدقيقة تقرر أن للأشياء ـ كما للإنسان ـ بيانها الخاص، إنّها تبين عن نفسها وليس الوعي الإنساني إلا عاملاً مساعداً لها على الإبانة.

إن بيان الاعتبار يتطلب رؤية تكون على استعداد للحوار مع الأشياء وإنطاقها،

(١٦) انظر: جاك ديريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨)، ص ١٤٣.

(١٧) انظر «عنا، أول، فسر» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط**: **معجم لغوي علمي**.

(١٨) انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج ١، ص ٧٥ ـ ٧٧.

(١٩) انظر: ابن وهب الكاتب، **البرهان في وجوه البيان**، ص ٧٣ ـ ٧٥.

رؤية تفترض أن المعنى موجود وقابل للتجدد والظهور فور أن نلتفت إليه في الأشياء ونعنيه ونظهره، وهذه الرؤية هي التي يسمونها في علم الجمال بالموقف الإستاطيقي: «الانتباه والتأمل المتعاطف المنزه عن الغرض (النفعي أو العملي) لأي موضوع للوعي على الإطلاق من أجل هذا الموضوع ذاته حسب»[٢٠]. والغاية منه هي المعنى بوصفه إمكانية كامنة. هذه الرؤية ستتحقق منهجاً: فبيان الاعتبار هو عبور من الظاهر إلى الباطن ومن المعروف إلى المجهول فيبدأ مما هو مدرك حسيّاً، فيحدد خصائصه الموضوعية ويتأملها متعمقاً في أوجهها الماهوية ثمّ يؤسس فيها المعنى استنباطاً ـ أعني أن المعنى سيظل مشدوداً إلى الظاهرة ذاتها ـ وهي الخطوات نفسها التي رأيناها في التأويل والتفسير مؤطرة بالعني. وما يميز الاستنباط أنه معرفة للغائب بالشاهد والمعنى بالماهية لأن كلاً منهما يظل مباطناً للآخر، والعلاقة بينهما هي العلاقة نفسها بين الوجود الإمكاني والوجود الفعلي، فالغياب كامنٌ في الحضور وذلك ما يحضره، والمعنى يظل في حالة تحقق متجدد ما لم يتوقف العني عن أداء مهمته وذلك ما يؤسس المعرفة الجديدة؛ المعرفة الجمالية ويكون مصدر حركيتها الإبداعية.

إن كلاً من الرؤية والمنهج سيصبح أسلوباً لعلاقة الوعي بعالمه، فبيانيته تعني تنبهه الدائم إلى خصائص الأشياء ومميزاتها ساعياً إلى إنطاقها والتعبير عنها ومعرفتها. وهذا ما يجعل العني والمعرفة والتعبير جماليّاً في ماهيته ووظيفته، وكل ذلك يوضح لنا أن الفهم العربي للجمال البياني نظام معرفي متماسك له رؤيته ومنهجه وأسلوبه في أداء وظيفته. وفي ضوء هذه النتيجة فلنحاول الآن تطوير البحث باتجاه الشعر الجاهلي لاستكشاف بيانيته لأنه المجال الرئيس لتحقق هذا النظام المعرفي، لا سيّما أنه العلم الذي لم يكن للعرب علم أصح منه: ففي ضوء الذي بينته من ماهية البيان فإنه علم بذاته وبالمعنى نفسه الذي كان به الشعر علماً، إن علمية البيان هي نفسها علمية الشعر.

ثانياً: بيانية الوعي الشعري العربي

لقد ذكرت إن المعرفة الجمالية تبدأ من بيان الاعتبار بوصفه إدراكاً إستاطيقياً غايته تأسيس المعنى في الظواهر والأشياء ذاتها، وهذا المعنى يرادف ما هو شعري فيها، فالوعي الشعري يعني ما تنطوي عليه الأشياء من شعر ويحاول أن يظهره أو يعينه على الظهور. غير أن الأشياء «ليست شعرية إلا بالقوة ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي

---

(٢٠) جيروم ستولينيتز، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ٤٥.

بين يدي اللغة»[٢١]، ومردّ ذلك إلى أن الوعيَ والمعنى ـ وتبعاً لذلك ـ ما هو شعري، لغويٌّ وجماليٌّ بطبيعته. إن الوعي يعني الأشياء ويدركها إستاطيقياً (اعتباراً) من حيث هي لغة، ومن ثمّ فإن التعبير عنها يخضع لقوانين اللغة التي هي قوانين الوعي نفسه في إدراك العالم وفهمه وبنائه. وكل هذه القوانين تتأصل في الأسلوب الذي يمارس به الوعي فاعليته من خلال عمليتي التمييز أو التفريق، والتعليق[٢٢]، فهو يعني الأشياء ويحدد خصائصها وماهيتها، إنْ بذاتها أو بربطها بعلاقة مع غيرها، أي أن الوعي يعرف ما لا يعرف عن طريق ربطه بعلاقة مع ما يعرفه.

وهاتان العمليتان ستتحولان في التعبير اللغوي إلى الإسناد والقياس. والإسناد هو تعريف الشيء بماهيته هو، بصفاته أو بواحدة من هذه الصفات أكثر أهمية من غيرها. أما القياس فهو تعريف الشيء بشيء آخر، يشترك معه في الماهية أو في واحدة أو أكثر من الصفات التي تكونهما.

لكن كلاً من التفريق والتعليق لا بدّ أن يكون خاضعاً لقصدية الوعي أو عنيه، فالوعي لا يفرق ولا يعلق دون غاية، ودون اعتبار للوظيفة التي سيمنحها لما يعرفه. والوظيفة تُشتق من المعنى وتتأصل في الطريقة التي يعني بها. ويترتب على هذا تداخل العمليتين. لا سيّما أنهما تقومان على مبدأ منهجي واحد هو الاستنباط. ومن ثمّ، فإن الإسناد هو استنباط ماهية الشيء من ذاته، والقياس هو استنباط ماهية الشيء من ماهية شيء آخر. مع إمكانية تداخل الاثنين حسب درجة التعقيد التي تميز عمل الوعي وهو يركّب الماهيات الجديدة. والمهم أن كلتا العمليتين إسناد استنباطي لكن الأولى تظل مشتملة على الثانية.

وما يخص الوعي الشعري العربي من هذا كلّه ـ خاصة إذا استحضرنا بيانيته ـ أن الإسناد سيتحول إلى الوصف، والقياس إلى التشبيه. وقد ذكر ابن رشيق أن «الشعر (العربي) إلا أقله راجع إلى باب الوصف، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه»[٢٣]. ولنلاحظ أن علاقة الاشتمال بين الوصف والتشبيه هي نفسها التي بين الإسناد والقياس. وفي ضوء هذا لنحاول فهم الوصف والتشبيه فهماً تأصيلياً.

---

(٢١) جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦)، ص ٣٧.

(٢٢) انظر: أنطوان خوري، **مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية** (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٤)، ص ١٨٠ ـ ١٨١.

(٢٣) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ٢، ص ٢٩٤.

إن الوصف في أصله اللغوي هو «الكشف والإظهار»[٢٤] وهذا يؤكّد انتماءه إلى البيان من حيث كونه نظاماً معرفيّاً جماليّاً، مع وجوب أن نفهم منه أنه تشكيل جمالي، وذلك ما تسنده الدلالات اللغوية للوصف مشتركة مع النعت: «وصَفَ الشيءَ وصفاً وصِفةً: حلاهُ. وهو وصفُكَ الشيءَ بحِليتِهِ ونعتِه، والصِّفةُ الحِلْيَةُ، والنَّعتُ وصفُكَ الشيءَ بما فيهِ والمبالغةُ في ذلك. والنعتُ من كلِّ شيءٍ جيّدُه. . وكلُّ شيءٍ كان بالغاً. . والفرسُ النعتُ الأصيلُ، ولا يقال النعت في القبيح. . والوصف يقال في الحسن والقبيح»[٢٥]. وما نستنتجه من هذه الدلالات أن الوصف ـ متضمناً النعت ـ ليس فنّاً من فنون الشعر العربي أو غرضاً من أغراضه، كما كنا نعرف دائماً من الدراسات التقليدية، وإنما هو كلّ الشعر العربي من حيث كونه فنّاً جميلاً، فهو أي الوصف إدراك إستاطيقي للأشياء ولماهياتها وصفاتها ثمّ تشكيل هذه الماهيات والصفات فنيّاً. وكلما ازداد هذا التشكيل تعمقاً في الماهيات وتقصّياً للصفات امتاز بالأصالة والغرابة والجودة (الجمال).

على أن المسألة لا تقتصر على الجميل وحده، فالوصف تحلية أي أنه تشكيل فني يتصف بالجمال بذاته هو، وبغض النظر عن موضوعه الذي يعنيه سواء أكان جميلاً أم قبيحاً. وما دام الوصف كذلك فهو إذاً، بحث في معنى الظاهرة وقيمتها الجمالية وتشكيلها فنيّاً، وهذا يعني تأسيس الظاهرة من حيث هي موضوع للعني الجمالي في الواقع وإحضارها في الوجود بصورة لم تكن عليها من قبل وبمعنى لم يكن لها من قبل. وإذا استحضرنا علاقة المعنى بالتأويل والتفسير والبيان تلك العلاقة التي تتمحور حول الظهور والإظهار، لتبين لنا أن الوصف هو أسلوب المعرفة الجمالية في التحقق رؤية ومنهجاً. فمن حيث الرؤية يمتاز الوصف بطابع ظاهراتي بالمعنى الدقيق للكلمة، فهو نفاذ إلى باطن الأشياء وإدراكها بذاتها والكشف عنها في بداهتها البكر وإظهارها (تشكيليّاً) وكأنها تُرى للمرة الأولى وتعني للمرة الأولى. ولقد قال فاندن بيرغ: «إن كلّ الشعراء والرسامين ظاهراتيون بالفطرة»[٢٦] لهذا السبب. وأما من حيث المنهج فإن الوصف عبارة عن عملية منح الصفات والماهيات قيمة جمالية وتوظيفها تشكيليّاً، وذلك ما يعرّفه روبرت شولز بالأَسْطَقة (Aesthetization)[٢٧]، وهذه العملية تتيح

---

(٢٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٩٥.

(٢٥) انظر «وصف، نعت» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**.

(٢٦) غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤)، ص ٢٦.

(٢٧) انظر: Robert Scholes, *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985), pp. 71-72.

ومعنى المصطلح كما توحي صياغته اللغوية الإنكليزية «تحويل أي موضوع إلى موضوع إستاطيقي يدرك لذاته، أو جعله ذا ماهية إستاطيقية».

للوعي الشعري أن يجرد الأشياء من كلّ ما علق بها من مفاهيم عملية مسبقة وإعادة بنائها من جديد بحيث تبدأ باحتواء المعنى والقيمة الجمالية.

إن معرفية الوصف وجماليته تبدأ وتنمو من خرق منطق المعرفة الواقعية العملية واستبداله بمنطق جديد في الإسناد يتساوق مع طابعها الجوهري ولن يكون ذلك ممكناً إلا بتأويل دالات الواقع وجزئياته ليستمد منها مدلولات مشتقة من ظاهراتية العني الجمالي. وهنا يكمن منطق الوعي الشعري وبنية تكوينه للمعرفة الجمالية، ذلك أن التأويل عموماً يرجع إلى مبدأين: غرابة المعنى عن القيم الثقافية السائدة وبث قيم جديدة بإرجاع الغرابة إلى الإلفة ودس الإلفة في الغرابة. وهذا ما يحققه التشكيل الوصفي، فالمسألة كلها مسألة معنى كما هو واضح. وقد بين قدامة بن جعفر أن الوصف تشكيل للمعنى في الأشياء من حيث أحوالها وهيئاتها: «ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركّبٌ منها، ثمّ بأظهرها فيه حتّى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته»[٢٨]. أي أن الوصف يشكل المعنى إذ يشكل الظاهرة التي تنطوي عليه تشكيلاً جمالياً فيصبح بذلك مجسداً قابلاً للإدراك كما لم يكن من قبل. ومن هنا كانت القيمة الجمالية للوصف تعتمد على مدى تجسيده للظاهرة وللمعنى، قال ابن رشيق: «وأحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتّى يكاد يمثله عياناً للسامع»[٢٩].

يتضح من هذا أن الوصف تشكيل جمالي يقوم على إسناد المعاني بعضها إلى بعض عن طريق تأويل الظواهر وتقصي أحوالها وهيئاتها (ماهياتها) واشتقاق المعنى منها وبها استنباطاً. والفكرة التي تؤطر ذلك كلّه هي فكرة العلاقة. فالمعاني تستنبط من علاقات بين الدوال وتنمو حيث يتجه الوعي إلى تركيب العلاقات بين المدلولات أيضاً. وفي هذا السياق سيدخل التشبيه.

ومع أن الوصف أعم من التشبيه مشتمل عليه، إلا أنهما من حيث الوظيفة شيء واحد وتحكمهما الفكرة نفسها (فكرة العلاقة)، على أن مدلول الاشتمال هنا يفيد أن الوصف يتركز على تشكيل المعنى الجمالي في ظاهرة ما بذاتها، والتشبيه يعزز هذا التشكيل بإدخال معانٍ وظواهر أخرى فيه، أي أن الظاهرة المشكّلة وصفيّاً ستشتمل على ظواهر جزئية تسند إليها ماهيةً ومعنى، الأمر الذي يمكّننا من القول إن التشبيه

(٢٨) أبو الفرج قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحرير كمال مصطفى (القاهرة: مكتبة الخانجي؛ بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٦٣)، ص ١٣٤.

(٢٩) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ٢، ص ٢٩٤.

هو مبدأ الوصف ومقومه التشكيلي، ومن ثمّ فهو مبدأ بيانية العلم الشعري العربي وهذا الاستنتاج بحاجة إلى توضيح.

إن التشبيه في أصله اللغوي هو التمثيل[٣٠] ولذلك دلالتان؛ الأولى تفيد التسوية بين شيئين مختلفين أو متفقين، والثانية تفيد تجسيد شيء أو تصويره على مثال شيء آخر، وكلتاهما مشتقة من الشَّبَهِ، والشِّبْهُ والشبيهُ: المِثْلُ ومنه: شبَّهَ الأمر، مثَّله. وشبَّه عليه، خلط الأمر عليه حتّى اشتبه بغيره. واستنتاجاً من ذلك، فإن التشبيه مساواة بين شيئين عن طريق المقارنة المبنية على وجود علاقة بينهما إذا كانا متفقين ولهما الماهية نفسها أو على إيجاد العلاقة بينهما إذا كانا مختلفين ماهويّاً. وهذا الإيجاد يقتضي استنباطاً مؤطراً بمبرر أو علة للتعليق، فينتج عن ذلك ماهية جديدة مشتركة وجامعة بين الشيئين. وبناء على ذلك، فإن التشبيه منهج لتنمية المعرفة بالأشياء يقوم على الربط بين الجزئيات ومنحها طابعاً كليّاً لأن التعليق المستمر يؤدي إلى الوصول إلى ما هو كلي من المعرفة متظاهراً في الجزئي.

وتتحقق منهجية التشبيه ـ من حيث كونه تمثيلاً ـ في القياس، وذلك ما يعززه الأصل اللغوي للكلمة، فالقَيس والقياس هو المثل والمثال والتقدير على مثال[٣١]. والتشبيه استناداً إلى هذا، معرفة لماهية شيء ما بتقديره أو تقييسه على مثال ماهية معروفة. وقد أكد عبد القاهر الجرجاني ذلك بقوله إن التشبيه قياس[٣٢].

إلى ذلك، فإن التشبيه يمارس منهجيته في استنتاج الماهيات الجديدة عن طريق تجسيدها من الماهيات المعروفة وفيها، أي بتشكيلها. وهنا يحضر الوصف ـ كما أوضحته آنفاً ـ فيتعزز بذلك كون التشبيه مبدأه التشكيلي. لكن أهم ما في ذلك أن التشبيه يمنح الوصف بعده الجمالي لأنه يشكل الظواهر جماليّاً عندما يدخل بعضها في بعض أو يرى بعضها في بعض، وهذا ما يعرف عند فلاسفتنا القدامى بالتخييل الذي يمثل جوهر الشعر من حيث هو خطاب. ومفهوم التخييل يعني إعادة صياغة أمر ما، أو حقيقة وتشكيلها تشكيلاً جماليّاً مؤثراً يقوم على القياس الشعري أي التشبيه والتمثيل والتصوير[٣٣]. وهذا يؤكّد الوظيفة المعرفية

---

(٣٠) انظر «شبه» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.**

(٣١) انظر «قيس» في: المصدر نفسه.

(٣٢) انظر: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان...**، وقف على طبعه وتصحيحه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا (بيروت: دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر، [د. ت.])، ص ١٥.

(٣٣) انظر: ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد** (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣)، ص ١١٣ وما بعدها.

للشعر من جهة كما يحدد الطبيعة الخاصة بها أو جماليتها من جهة أخرى.

التشبيه إذاً، قياس منهجي وتخييل من حيث الرؤية والوظيفة والتحقق، وبالنتيجة فهو إظهار وظهور، وهكذا سيصبح مبدأ بيانية العلم الشعري العربي وقاعدته الإيبستمولوجية. وذلك ما يمكّننا من القول إن الوعي البياني العربي تشبيهي. ولقد ذكر المبرّد أن التشبيه أكثر كلام العرب[٣٤]، والسبب في ذلك برأيي، أنه أسلوبهم الأساس الذي يقوّم معرفتهم الجمالية وينميها ويحققها في واقعهم، وهو طابع وعيهم بذاتهم وبعالمهم، وهو منطقهم في الاستدلال على الفرع المجهول البعيد الغائب، بالأصل والمعلوم والقريب والشاهد، قياساً وتمثيلاً وتشكيلاً جمالياً. وكلما كان هذا الاستدلال محكماً وكانت المعرفة التي يقدمها أكثر ضبطاً ودقة وغرابة، كانت أكثر شعرية من هنا عدّ النقاد والبلاغيون القدامى التشبيه «أشرف كلام العرب»، وأكدوا حاجته إلى الفطنة والبراعة ودقة الفكر ولطف النظر، ونفاذ الخاطر. . . الخ، مما يمكن أن نختصره بكفاءة الوعي الشعري وقدرته على بيان ذاته ومعرفته.

هذا، وقد بين أبو هلال العسكري[٣٥] أن جودة التشبيه وبلاغته، أي قيمته الجمالية، ترتبط بمعرفيته التي تتحدد بأربعة أوجه: **الأول** (إخراج ما لا تقع عليه الحاسة على ما تقع عليه) أي إظهار المعنوي المجرد بالحسي، **والثاني** (إخراج ما لم تجرِ به العادة إلى ما جرت به) أي تغريب المألوف وجعل الغريب مألوفاً **والثالث** (إخراج ما لا يعرف بالبديهة العقلية إلى ما يعرف بها عن طريق التمثيل)، **والرابع** (إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها)، وهو تأسيس المعنى الجمالي المؤثر في الأشياء التي لا تكون ذات قيمة معنوية وفقاً لوجهة النظر العملية، وهذا جانب من التخييل تشكيلاً وتأثيراً.

لكن ثمة مسألتين غاية في الدقة والأهمية تخصان جمالية التشبيه وشعريته ويمكن استنتاجهما مما سبق عموماً، الأولى أن التشبيه من حيث هو قياس وتخييل معرفي لا يُعنى بعناصر الشبه من حيث هي كذلك، بل من حيث توفرها في المختلفات. فالوعي الشعري ينمي المعرفة الجمالية بتأسيس التشابه في الاختلاف. وقد أكد عبد القاهر الجرجاني هذا وناقشه طويلاً، مبيناً أن التشبيه صورة والصورة تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على ما نراه بأبصارنا، ومن ثمّ، فإنه يقرر أن جمالية التشبيه تتأتى من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات. وكلما كانت أشد اختلافاً في الشكل والهيئة ثمّ كان التلائم

---

(٣٤) انظر: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وسيد شحاتة (القاهرة: دار نهضة مصر، [د. ت.])، ج ٣، ص ٩٣.

(٣٥) انظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢)، ص ٢٤٠ ـ ٢٤٢.

بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب. والجرجاني يربط هذه المسألة بالوعي الجمالي والشعري، فهي عنده «صنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشِبكة. . .»[٣٦] ولنلاحظ أن هذه المسألة هي تلك التي يسميها فلاسفة الجمال الوحدة في التنوع، ويعدونها إحدى المقومات الجمالية.

المسألة الثانية تتعلق بكون التشبيه تشكيلاً حركيّاً، فهو ليس صورة بالمعنى الذي تكون به اللوحة في الرسم صورة في عيانيتها وموضوعيتها وسكونها، وإذا أردنا الدقة في تسميته فهو مشهد يكتسب حركيته من تضايف الدلالات وتداخلها في علاقات متحولة. إن حركية التشبيه تصدر عن أن المعنى ـ وهو الأساس دائماً، علاقي بطبيعته. وانطلاقاً من هذه الفكرة يمكننا أن نرى التشبيه مبدأً لِكُلّ العلاقات الممكنة في التشكيل الشعري، وبذلك تنتفي الحدود التي وضعتها البلاغة التقليدية بين مباحث البيان وستصبح الاستعارة والكناية والمجاز أشكالاً من التشبيه مؤطرة بماهية الوعي الشعري أعني تشبيهيته. وهذه مسألة لا أريد التفصيل فيها، فقد بين كثير من البلاغيين أن الاستعارة والمجاز وغيرها من محاسن البيان وجمالياته ترتد إلى التشبيه أصلاً[٣٧].

إن كلّ ما بينته يعني أن تشبيهية الوعي الشعري العربي هي ستراتيجيته الخاصة التي تسعى إلى هدف واحد هو تأسيس المعرفة الجمالية والمعنى الشعري في الواقع تشكيلياً، وإن التشبيه هو مبدأ التفكير المجازي الذي يقوم على القياس وفكرة

---

(٣٦) انظر: الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان. . .**، ص ١٢٧ وما بعدها.

(٣٧) أشار إلى ذلك مثلاً الجرجاني في: المصدر نفسه، ص ١٥، وابن الأثير الذي يؤكّد أن البيان بأجمعه كائن في المجاز، وهو يقسم المجاز إلى قسمين: توسع في الكلام وتشبيه. انظر: أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير الكاتب، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط ٢ (الرياض: منشورات دار الرفاعي، ١٩٨٣)، ج ١، ص ١٣٢، وج ٢، ص ٧٦. وابن الأثير كما يبدو ينظر إلى المجاز بمفهومه الأصيل الذي يعني التفسير والمعنى والتقدير والتأويل والطريقة في التعبير، وبكلمة واحدة: البيان، وذلك ما نجده عند علماء البلاغة المبكرين، انظر: معمر بن المثنى أبو عبيدة، **مجاز القرآن**، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سزكين (القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٥٤)، ج ١، ص ١٨ ـ ١٩؛ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٣ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ج ١، ص ٣٤١ ـ ٣٤٢؛ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **تأويل مشكل القرآن**، شرح السيد أحمد صقر، ط ٣ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١)، ص ٢٠ و١٠٦، وابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ١٦٨. وهم جميعاً ينطلقون من استحضار علاقة المجاز بالبيان. فهو الإظهار والظهور معاً، تلك الفكرة التي نجدها كلّما تعمقنا في كلّ المظاهر الخاصة ببيانية الوعي الشعري العربي. هذا ومن الشائع بين البلاغيين العرب القدامى أن «الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه»، وذلك ما أكدته الدراسات البلاغية الغربية الحديثة أيضاً، فقد عدها هـ. كرين عملية رؤية شيء في ضوء شيء آخر وهذا يتضمن عملية مقارنة. كما إنَّ بول ريكور عدها نوعاً من التشبيه، وبالتحديد تشبيهاً مختصراً، انظر: علي حيدر سعد الجميل، «الاستعارة في العمارة،» (أطروحة دكتوراه، الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، بغداد، ١٩٩٦)، ص ٤٧ ـ ٤٩.

العلاقة، وهما القاعدتان الإيبستمولوجيتان للبيان العربي وللشعر بوصفه علماً عربيّاً. وفي ضوء هذه الخلاصة لنحاول الآن دراسة الأوجه الماهوية لهذه الستراتيجية كما تحققت شعريّاً. غير أني قبل ذلك أجد من الضروري الإشارة إلى الكيفية التي عالج بها الباحثون هذه القضية.

معروف أن التشبيه ظاهرة شائعة جدّاً في الشعر العربي. وقد تنبه إليها كثير من الباحثين وبذلوا جهوداً كبيرة في دراستها والكشف عن أوجهها. وقد أدت هذه الجهود دورها نظريّاً وتطبيقيّاً في حدود عصرها وما وفره لها من أدوات منهجية، لكنها ظلت قاصرة عن فهم بنية هذه الظاهرة وتكوينها ـ وأنا لا أريد بذلك أن أقلل من أهمية هذه الجهود وما حققته من تطور في دراسة الشعر العربي ـ لأنها كانت تعاني من خلل منهجي جعلها تسير في اتجاهين رئيسيين: **الأول** ينطلق من الرؤية البلاغية التقليدية، ونزعتها إلى التجزئة والفصل بين علوم البلاغة الثلاثة؛ المعاني والبيان والبديع، وبين مباحث علم البيان خاصة من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية. ويدخل في هذا السياق ما عرف بالصورة البيانية التي لم تفهم مصطلح الصورة إلا في إطار هذه الرؤية التقليدية.

أما الاتجاه **الثاني** فهو الذي أراد توظيف مصطلح الصورة (متبوعة بوصف الفنية أو الشعرية أو الأدبية) لتوسيع مجال الرؤية البلاغية القديمة وتحديثها. ولكنه لم يفهم من الصورة سوى أنها **رسم قوامه الكلمات** أي أنها ذات طابع موضوعي حسي[٣٨]، مثل الصورة أو اللوحة في الرسم. وقد أدى ذلك إلى إضاعة ما هو شعري في الصورة، في التقسيمات والتفريعات التي تبدو لا نهائية (كالصورة الشمية واللمسية والبصرية والذوقية والسمعية والبسيطة والمركبة والذهنية. مما هو معروف لدينا جميعاً). في هذا السياق تدخل أيضاً، تلك المحاولات التي ركزت على جذور الصورة لا الصورة نفسها، فانشغلت حصراً بالكشف عن نماذجها العليا وبنيتها الأسطورية ومعتقدات الشعراء الجاهليين ووثنيتهم ولاوعيهم الجمعي. . . الخ.

فمن أين نبدأ إذاً؟ وبمن نستضيء في دراستنا التطبيقية لظاهرة التشبيه؟ لا سيّما أن هدفنا هو تأويلها جماليّاً من خلال الوعي الشعري نفسه.

لقد كان الدكتور مصطفى ناصف يدعو إلى توظيف الرمز من أجل دحض كثير من المفاهيم التي تتعلق بالشعر القديم مثل الأغراض و(السخافات) المتعلّقة بوحدة

(٣٨) انظر: الأخضر عيكوس، «مفهوم الصورة الشعرية حديثاً،» **الآداب** (جامعة قسنطينة، الجزائر)، العدد ٣ (١٩٩٦)، ص ١٤٨.

القصيدة، والصورة المنمقة التي تتمثل في وجوه نسميها التشبيه والاستعارة والبديع، والتي عبثت بعقولنا كثيراً على حدّ تعبيره[٣٩]. ولكن الذي حدث أن هذه الدعوة لم تلق صداها، لأن الباحثين كما يبدو لم يستطيعوا فهم الرمز إلا كما جاءت به المدرسة الرمزية التي ظهرت في نهايات القرن التاسع عشر في أوروبا، في حين أن ناصف كان يعني به المعنى أو مقوم المعنى، وأعتقد أنه استمد ذلك دون أن يصرح بذلك من إرنست كاسيرر وفكرته عن رمزية المعرفة الإنسانية، مما ذكرته في التمهيد النظري. لكن ذلك لا يبرر رفض كلّ ما يتعلق بالتشكيل الجمالي للمعرفة الشعرية لا سيّما ما هو جوهري، أعني أسلوب الوعي الشعري في إنجاز ذاته فنيّاً، وقاعدته الإيبستمولوجية التي يقيم عليها تأسيسه للمعنى.

ومن الجدير بالذكر هنا أن جهود الدكتور عبد القادر الرباعي حول تشكيل المعنى في الشعر العربي القديم عموماً، لم تستطع التخلص من أطرها التقليدية على الرغم من تبنيه لبعض من مبادئ التحليل الأسلوبي أو بحثه عن جذور التشكيل الفكرية. ففي واحدة من دراساته للصورة الفنية على سبيل المثال، يحاول الرباعي أن يربط الصورة بالفكر، وهذا ملمح مهم، وقد بيّن أن هناك تطوراً في تشكيل الصورة الفنية في الشعر العربي من التشبيه إلى الاستعارة فيه ويحسب ذلك كميّاً: (نسبة التشبيه إلى الاستعارة عند امرئ القيس ٢,٥/ ١، وعند الفرزدق ١/ ١، وعند مسلم بن الوليد ١/ ٣، وعند أبي تمام ١/ ٦) وقد علل ذلك بالبساطة أو التعقيد في الذوق والفكر والثقافة[٤٠].

وعلى الرغم من صعوبة الاطمئنان إلى دقة هذا الإحصاء ونتائجه، إلا أنه يستند إلى الفصل التقليدي بين التشبيه والاستعارة من جهة، وإلى المسلَّمة الأرسطية عن الاستعارة التي تؤكد حاجتها إلى قدرات عقلية متفوقة من جهة أخرى، والرباعي يقبل ذلك دون مناقشة، ونتيجة بحثه تقرر ضمنياً أن العرب الجاهليين ذوي قدرات عقلية محدودة، ولهذا كانت الاستعارة قليلة نسبياً في أشعارهم، على عكس التشبيه الذي شاع لديهم لأنه لا يحتاج إلى تعقيد فكري!

والواقع أن فكرة أرسطو عن الاستعارة قاصرة من وجه أساسي، ذلك أنه يفترض أن الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي، أي أنها انحراف

---

(٣٩) انظر: مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، ط ٢ (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١)، ص ١٣٠ ـ ١٤٢. والواقع أن من غير المنطقي قياس القيمة الفنية للتشبيه والاستعارة بالمعيار الكمي، لأنها نوعية.

(٤٠) انظر: عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق** (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤)، ص ١٠٦ وما بعدها.

عن النمط الاعتيادي للاستعمال، وتأثراً بهذه الفكرة غالباً ما عولجت الاستعارة على أنها لعب بالألفاظ ومناسبة لاستغلال خصائص اللغة واستعمالاتها المتعددة، أو زخرفاً وقوة إضافية للتعبير. . . الخ. وتلك قضية ناقشها آ. أ. ريتشاردز مبيناً أن الاستعارة هي المبدأ الحاضر في اللغة فطرة، لأن العقل الإنساني علاقي بطبيعته، وغالباً ما يختزل خطوات التعليق. ويعلل ريتشاردز ذلك بأن العالم الذي نعيش فيه عالم إسقاطي، وأن التبادلات بين معاني الكلمات التي نراها استعارة قد فُرضت على عالم مدرَك هو نفسه نتيجة استعارة سابقة وغير متعمدة[٤١].

إلى ذلك، فإن دراسات كهذه التي تعتقد أن الاستعارة فن معقد بالقياس إلى التشبيه تتبنى بوعي أو بدونه، تلك النظرة الاستعلائية القائلة بأن العرب وخاصة الجاهليين، كانوا شعباً حسياً ضيق الأفق والخيال وبذلك برروا شيوع ظاهرة التشبيه في شعرهم لأنه لا يحتاج إلى جهد عقلي يستطيع النفاذ إلى ما هو جوهري من الأشياء. . . إلخ كالاستعارة.

لقد أردت من خلال هذا الذي قدمته، أن أبين مقدار الضرر الذي تلحقه المسلَّمات والأحكام المسبقة سواء من حيث المنهج أو الرؤية، بشعرية الشعر العربي وفهمه وتأويله من الداخل، وذلك ما سأحاول تجنبه والبدء من جديد من منظور أكثر سعة ومرونة، واستناداً إلى ما قدمته حول فكرة البيان وتشبيهية الوعي الشعري العربي.

ثالثاً: تشبيهية العلم الشعري عند العرب: الأساس المنهجي والرؤية الجمالية

يخبرنا الرواة والنقاد القدامى أن المهلهِل بن ربيعة التغلبي واحد من أوائل الشعراء العرب، وأنه أول من قصّد القصائد ورقّق الشعر وذكر الوقائع، وهو أول من تروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر إذ كان الشعر قبله البيت والبيتين يقولهما الرجل بين يدي حاجته. كما قيل إنه كان يتكثّر (يبالغ) في شعره ويدعي في قوله بأكثر من فعله، وأنه أول من فعل ذلك. وإن هذا الشاعر لُقّب بالمهلهل لرداءة شعره فقد كان لا ينقحه وإنما يرسله كما حضره. . . الخ[٤٢].

---

(٤١) انظر: آ. أ. ريتشاردز، «فلسفة البلاغة،» ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، **العرب والفكر العالمي** (بيروت)، العدد ٦ (١٩٩٣)، ص ٣٩ ـ ٤٣.

(٤٢) انظر: محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، قراءة وشرح محمود محمد شاكر (جدة: مطبعة المدني، [د. ت.])، ج ١، ص ٣٩ ـ ٤٠؛ أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق محمد أحمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢)، ج ١، ص ١١٠ و٣٠٣، وابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ٨٧ و١٨٩.

في هذه الأخبار إشارات عدة، علينا أن نفهمها من جديد لا بطريقة القدماء؛ أولها أن المهلهل يمثل مرحلة تطورية مهمة في مسار الشعر العربي نحو النضج، فقد انتقل معه الشعر إلى الفن وأصبح أكثر تعقيداً. الإشارة الثانية أن وظيفة الشعر قد تغيرت تبعاً لتغير ماهيته فلم يعد يقال لأغراض نفعية، وإنما أصبح غاية في ذاته، أعني أنه صار يُقصد لذاته بوصفه تعبيراً فنيّاً عن الذاتية. الإشارة الثالثة وهي الأهم، أن المهلهل بتقصيده للقصائد حوّل الشعر إلى عملية تشكيل فني للمعرفة. وإذا تذكرنا المعنى الذي أولنا به القصيد في المبحث الأول، لتبين لنا المضمون الجوهري لهذه العملية وهو أن الوعي الشعري أصبح أكثر نضجاً وفاعلية في تحقيق وظيفته المعرفية فهو (يقصد) البيت الشعري ـ والقصيدة ككل ـ أي يبنيه بناءً مرآتيّاً، ليوفر أقصى قدر من الانتظام والضبط لما يموضعه من العلم الشعري في فضاء اللغة، فضلاً عما يتضمنه ذلك من دلالات مشتقة من القصد. وعليه فإن المهلهل كان نقطة البداية في تحول الشعر العربي إلى علم ومعرفة جمالية.

الإشارة الرابعة مستمدة من قولهم إنه كان يتكثر في شعره، ففيه دلالة عميقة على طبيعة هذا العلم الجمالية، فالمهلهل يمثل اختراقاً لنظام المعرفة الواقعية العملية التي تتطلب تطابقاً تامّاً بين المعنى وتحققه، وبين الواقعي ومعرفته والتعبير عنها. وهذا الاختراق يتمثل بنظام جديد يتجاوز هذه الحرفية الضيقة ويجعل من المعنى أكبر وأهم من كلّ تحققاته، والتعبير عن المعرفة وذاتيتها أوسع من ارتباطها بواقعية الأشياء المعروفة ووظيفتها المستمدة من ذلك. لقد أصبح التعبير اللغوي أداة لإيجاد الأشياء من جديد، وحلّ التشكيل الفني للواقع بديلاً عن الواقع نفسه، ومن ثمّ انفتح المجال للذاتية أن تمارس ذاتها بحرية أكبر وأن تعبر عنها كما تريد، ومن هنا جاء ذلك التكثر في الشعر. وليس هذا النظام الجديد سوى نظام المعرفة الجمالية التي تبحث في علاقة الوعي بالأشياء من حيث هي مصدر للمعنى في ذاتها.

إلا أن هذا النظام كان في مراحل تكونه الأولى ومن ثمّ، فإنه لم يكن ذا ملامح دقيقة على الأقل من حيث المنهج والرؤية، وهذا هو مضمون الإشارة الأخيرة، فالمهلهل لم يكن ينقح شعره أي أنه لم يكن يتبع نظاماً دقيقاً في التشكيل الفني لعلمه الشعري، وإنما كان يرسله كما حضره، بمعنى أن وعيه الشعري لم ينضج بما فيه الكفاية لكي يمارس ذاته في بناء المعرفة الجمالية على أساس الاستنباط القياسي المنضبط، ولهذا كان أغلب شعره تقريريّاً ـ إخباريّاً، أي أنه كان يشكّل معرفته الجمالية تشكيلاً يغلب عليه طابع العفوية. ولعل في ذلك معنى كونه مهلهِلاً، وإن كنت أعتقد أن لقبه جاء من هلهلة الصوت، أي ترجيعه (**لسان العرب**: هلل) فكأنه لُقّب به لأنه كان يرجِّع شعره أو يتغنى به في رثاء أخيه

كليب وائل. وغناء الشعر يعزز كونه فنّاً ويؤكّد على طبيعته الجمالية.

على أن شعر المهلهل يضم في بعض من قصائده تشكيلات تكشف عن رؤية فريدة قد لا نجدها عند غيره ممن أتى بعده من الشعراء، مثل قصيدته التي يقول فيها(٤٣):

أهاجَ قَذاءَ عَيني الإذِّكارُ ... هُدُوّاً فالدموعُ لها انحدارُ
أرِقْتُ ونامتِ الشعراءُ عنّي ... وفي الباقين بعدُ لنا اعتبارُ
وما غربتْ بيوتُ الشعرِ عنّي ... وما أسْدَوا عليَّ ولا أناروا
وبِتُّ أُراقبُ الجوزاءَ حتّى ... تقارَبَ من أوائلِها انحدارُ
كأنَّ كواكبَ الجوزاءِ أُدْمٌ ... روائمُ لم تفارقْها الدِّيارُ
مخالفةٌ عُطِفْنَ على حُوارٍ ... شُغِفْنَ بهِ إذا اضطربَ الحُوارُ
شُغِفْنَ بهِ فليسَ لهنَّ عنهُ ... نوى ينأى بهنَّ ولا نِفارُ
تزاورتِ الكواكبُ عن سُهَيلٍ ... وفيها عن مطالعها ازورارُ
تراها في السماءِ تَحِيدُ عنهُ ... كما حادتْ عن الفحلِ البِكارُ
ولاحَ منَ المجرَّةِ مُرْجَحِنّاً ... تلوذُ بهِ كواكبُها الصغارُ
كما حُبِسَتْ على ظمأٍ ظِعانٌ ... بهاجرةٍ نأتْ عنها البِيارُ
فهنَّ على ظواهرِها قُعودٌ ... سواكنُ في شواكلِها اضطمارُ

في هذا المقطع الوصفي يشكل الشاعر وعيه بذاته وبعالمه في نسق من العلاقات المعقدة. إن رؤية القصيدة تكشف عن مقدار التأزم والحزن الذي يحياه هذا الوعي وهو يصارع من أجل إثبات ذاتيته وإنجازها سواءً أكان ذلك في الحرب والثأر، أي على صعيد الواقع المعيش، أم على صعيد الشعر بوصفه التحقق الأكثر أهمية والذي يتجاوز حدود الواقع الضيقة. وفي هذا المقطع من القصيدة يتشكل هذا التأزم جمالياً في مشهد تشبيهي حافل بالترميزات الغنية. فهو يحدد علاقته بالعالم من خلال أرقه، ويبدو أن سبب هذا الأرق الهم بإثبات تفوق وعيه شعرياً على غيره من الشعراء. إنّه يريد أن يؤسس وجوده الشعري في تشكيل فريد. وهكذا يبدأ بتكوين العلاقات

(٤٣) نافع منجل الراجحي، «المهلهل بن ربيعة التغلبي: حياته وشعره،» (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٨٦)، ص ١٧٠.

فيتوجه بوعيه إلى السماء ليجعل منها مسرحاً لوجوده الأرضي ـ في ـ العالم. والملاحظ أن الشاعر لا يشكو من طول الليل بل على العكس يبدو النهار قريباً، إن شكواه وخوفه من أن النجوم توشك أن تغيب. وإذاً فإن الليل يمثل ترميزيّاً، حركة عالم الحرب الذي يعيشه بِكُلّ ما ينطوي عليه من ألم وتأزم ولا يجد فيه أي عزاء، ولذلك فإن النوق البيض التي يخيّلها في النجوم تمثل حاجته إلى أناس يجد فيهم عزاءه من قسوة عالمه ويتمنى أن لا يُسلبوا منه. من هنا، يسبغ على النجوم نقاء وإلفة، فيجعلها مرتبطة بالمكان الذي يضمها، وما يعزز هذا الارتباط عطفها على حُوار صغير وشغفها به، وليس هذا الحوار سوى ذات الشاعر كما يتمثلها وعيه في تأزمها وضعفها واضطرابها بإزاء ما يواجهها من رعب. وهذا التمثيل ينطوي على رغبة مسكوت عنها في الارتباط الحقيقي المطمئن بأناس لا تشردهم الحرب وتفنيهم. وهذا يؤدي إلى الكشف عن جانب آخر لتأزم وعي الشاعر، وهو انفصاليته عن الآخر، فسهيل كما هو معروف، نجم له مسار مختلف عن سائر الكواكب والنجوم، وهو ترميز لوعي الشاعر في ذاتيته المتفردة التي اختارت مسارها المستقل عن الآخرين ومن ثمّ، فوعي القصيدة يرى ذاته منفصلة عنهم، ولا سبيل إلى تحقيق الاتصال الآن. الكواكب الأخرى تتزاور (تنحرف) عنه كما ازورّت عن مساراتها الأصلية وانفصلت عن ذواتها. إنّها لا تريد التواصل مع وعي الشاعر لأن عالم الحرب والفناء قد استهلكهما وحولهما عن طبيعتهما الحقيقية، ولذلك تهرب منه كما تهرب النوق البكار عن الفحل. إن وعي الشاعر يدرك أن التواصل تجديد وبناء وولادة تحتاج إلى فعل شبيه بالتناسل. ولكن انفصاليته وضيق المجال أمامه يجعلانه ذا فاعلية محدودة، على الرغم من كونه متميزاً بماهيته وبقدراته، فَكُلّ من يلجأ إليه ويلوذ به من الكواكب الصغيرة التي تمثل بداية جديدة، يعاني من الظمأ والهزال في عالم الحرب الذي يقضي على كلّ محاولة للبدء من جديد.

لنلاحظ هنا منهج هذا التشكيل التشبيهي وكيفية تكوينه للمعنى علاقيّاً. فثمة علاقة كلية تنبثق من وعي الشاعر وهي علاقة الذات ـ العالم التي تتفرع تشكيليّاً إلى علاقات جزئية تتأرجح بين التضاد والتوافق (الذات ـ الحوار ـ سهيل ـ الفحل/ العالم ـ الآخرون ـ الكواكب ـ النوق ـ البكار . . . الخ). إن هذا الربط بين الجزئيات يبدو خاضعاً لمنهج يريد أن يشكّل معنى معيناً ويبلّغه، وهو محكوم برؤية تمتاز بالعمق والشمول والقدرة على استنباط المعنى من ظواهر لا تتضمنه في ذاتها إلا عندما يعنيها الوعي الشعري. فمعنى العلاقة بين الذات والآخرين والعالم يتشكل من خلال العلاقة بين النياق والحوار والكواكب. وكل منها يمثل معنى جزئيّاً يتضافر مع غيره ليؤدي المعنى الكلي تشبيهيّاً. إن الوعي الشعري يخيِّل المعنى في هذه المكونات تخييلاً قياسيّاً،

فبياض النجوم ولمعانها أوحى للوعي أن يتمثلها نوقاً بيضاء على القياس، وتفرُّد سهيل في المسار أمكنه من أن يقيسه على استقلالية ذاته فصار مثالاً لها ولعلاقتها بالآخرين ـ الكواكب . . . الخ، وكل ذلك يؤدي وظيفة معرفية ذات طابع جمالي.

هذا التحليل يكشف عن الأساس المنهجي للمعرفة الجمالية وهي تشكل ذاتها بديلاً عن المعرفة الواقعية، فهناك تحول من النثر إلى الشعر، ومن التعبير المباشر الحرفي إلى التعبير غير المباشر الذي ينبني على تضايف الدلالات واستنباط بعضها من بعض. والمسألة كلها مرتبطة بتغير موقع الرؤية وطبيعتها جذريّاً، فتغير تبعاً لذلك التعبير نفسه. إن الوعي الشعري يستعين بما يجده في الأشياء والظواهر من معانٍ ليعبر عن ذاتيته ويشكلها. يقول المهلهل(٤٤):

ولستُ بخالعٍ دِرعي وسَيفي إلى أن يخلعَ الليلَ النهارُ

هذا التعبير يستمد شاعريته من العلاقة الفريدة التي استمدت من الارتباط الأزلي بين الليل والنهار، وأسبغت على ارتباط الشاعر المحارب بأدوات حربه. والوظيفة التي يؤديها ذلك تخيلية، فالشاعر يريد أن يبلغ أعداءه أنه سيترك حربهم في حالة واحدة؛ إذا ترك النهار الليل. إن هذا التخييل ذو تأثير بالغ لأنه يجسد المستحيل معنًى قابلاً للإدراك. ولنلاحظ علاقة الخلع التي ربطت بين طرفي العلاقة، فكما إنَّ الشاعر يرتدي الدرع والسيف والارتداء يستحضر الخلع، كذلك تَمَثَّل النهار وهو يرتدي الليل ويستتر به كما يرتدي الإنسان ملابسه وعدته. والمسألة كلها تنبثق من الاستنباط القياسي وتتشكل على أساسه. إن التشبيهية عملية معقدة تستجمع علاقات ماهوية متعددة وتبني بها المعنى. إنّها لا تنحصر في التشبيه بمعناه البلاغي الضيق، بل تتجاوزه إلى الكناية وإلى الاستعارة وغيرها من التعبيرات المجازية، فمن ذلك قول الشاعر نفسه(٤٥):

أنادي برَكْبِ الموتِ للموتِ غَلِّسُوا فإنَّ تِلاعَ العَمْقِ بالموتِ دَرَّتِ

فهو يتمثل أرض المعركة ناقة، وقد امتلأت باللبن ـ الموت على القياس، والتخييل هنا يتشكل من إدخال ماهية الناقة في ماهية الأرض من حيث هي محيط للصراع. وكما يستعجل الرعاة حلب الناقة إذا امتلأت درتها باللبن، كذلك يستحث الشاعر أعداءه إلى مواجهة مصيرهم والمبادرة إلى أرض المعركة وشرب ما ستدرّ به من موت. والتعبير كلّه كما هو واضح، يتضمن انتقالات عكسية من ماهية إلى أخرى

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

ومن معنى إلى آخر، وتضايفات معقدة بين الدلالات المستنبطة قياساً وتمثيلاً، وذلك ما يحقق شعرية التشكيل وجماليته. وفي تشكيل آخر، ينهج الشاعر الطريقة نفسها، فيقول[٤٦]:

وعاري النواهقِ صَلْتِ الجبينِ   عمودُ قوائمِهِ كالكُتَبْ
ترجَّلْتُ عنهُ وخَلَّيْتُهُ   يجُرُّ العَواليَ كالمُحْتَطِبْ

هذا التشكيل الوصفي للفرس يتضمن إحضاراً لبعض صفاته التي تدلّ على عتقه وأصالته، وإشارة إلى قوته وصلابته، تتمثل في تصوير الشاعر لقوائمه **كأنها** مشدودة بسيور تضبطها وتقويها مثل القربة أو المزادة المضاعف خَرْزها. وهذا الفرس قد اقتحم بفارسه المعركة حتى امتلأ جسده بالرماح، فبدا **كأنه** محتطب يحمل أغصاناً قد اقتطعها. إن الوعي الشعري يخيِّل المشهدين معاً في هذا التشكيل. وما يريد أن يؤديه من المعنى بذلك هو إقدام الفارس وشجاعته في مواجهة الأعداء وبطولته من خلال بطولة فرسه. إنّه يرى هذا المعنى ويجسده بوساطة الفرس في كلتا صورتيه، وجمالية التشكيل تتأتى هنا من العلاقة التي ربطت بين قوائم الفرس والكُتَبِ وبين منظره وهو يجر الرماح المنغرزة في جسده والمحتطب، وهي علاقة مستجدة غير مألوفة استنبطها وعي الشاعر وشكّلها من جزئيات متباعدة.

وعلى الرغم من وجود نماذج أخرى في شعر المهلهل ذات تعقيد فني وتشكيلي يمكن التعمق في تحليلها والكشف عن علاقاتها، إلا أنها ككل الخطوات الأولى، تتميز بعفويتها واضطرابها مع قلتها النسبية قياساً إلى شعره كلّه. إن تشبيهية الوعي الشعري العربي كانت مع المهلهل، تتلمس طريقها إلى النضج والدقة والكمال الفني الذي سنجده في شعر امرئ القيس.

وما نعرفه عن مكانة امرئ القيس الفنية كثير، فمن ذلك مثلاً أنه «خسف للشعراء عين الشعر»[٤٧]، وأنه «سبق الناس إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب واتبعه فيها الشعراء»[٤٨]، وبذلك احتج له من أراد تفضيله على غيره من كبار شعراء الجاهلية، كالنابغة وزهير والأعشى، فهو «أول من استوقف صحبه وبكى الديار ورقّق النسيب وقرّب المأخذ وشبه النساء بالظباء والبيض وشبه الخيل بالعصي

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

(٤٧) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ٩٤.

(٤٨) انظر: الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج ١، ص ٢٧، وابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج ١، ص ٢٣.

والعقبان وقيّد الأوابد وأجاد التشبيه». . . الخ، على أن أهم ما قيل عنه أنه «مؤسس الأساس»، فقد كانت الأشعار قبله ساذجة عفوية وكانوا يقولون أسيلة الخد حتّى قال أسيلة مجرى الدمع وكانوا يقولون في الفرس السابق يلحق الغزال والظليم حتّى قال قيد الأوابد وامتثله الناس. . الخ[٤٩].

وواضح أن معيار الأفضلية التي مُنح إياها امرؤ القيس كان السبق والإبداع الشعري، فقد سنّ للشعر العربي تقاليده الفنية التي انبثقت من قدرته الفذة الناضجة على تشكيل وعيه بذاته وبعالمه جمالياً، لقد انتقل بوعي العربي من الواقع النثري إلى الممكن الجمالي بترسيخ الأساس الذي قام عليه الشعر العربي، وليس هذا الأساس سوى التشبيهية بوصفها منهجاً ورؤية، أي أن امرأ القيس جعل منها أساساً تحول إلى تقاليد فنية غايتها تأسيس المعنى والعلم الشعري، والمسألة كلها تقوم على الوعي الجمالي وقدرته على تشكيل فاعليته في استنباط المعاني وابتكارها. وقد بيّن الآمدي أن تقديم امرئ القيس كان «لأجل ما ابتكره من معان وبهذه الخلّة دون سواها فُضّل على غيره لأن الذي في شعره من رقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما استعار سائر الشعراء في الجاهلية والإسلام»[٥٠].

إن ما يردده القدامى مما يتعلق بالمعاني كالرقة واللطف والبديع وقرب المأخذ. . يشير إلى أن الابتكار أو تأسيس العلم الشعري والمعرفة الجمالية عملية معقدة تحتاج إلى وعي فعال متنبه إلى ماهيات الظواهر يتقصاها ويشكّلها ويربط بينها بعلاقات فريدة لا تعرفها السياقات المعرفية المعهودة، ومع هذا، فإن الربط والتعليق يظل محكوماً بمنطق واضح على درجة عالية من الدقة والضبط. وذلك ما كان عليه الوعي الشعري لدى امرئ القيس. لقد أصبح الشعر معه علماً جمالياً له منهجه ورؤيته المستقلة المتكاملة، وأصبحت المعرفة الشعرية بديلاً عن المعرفة العملية، بحيث تحول عالم العربي إلى عالم شعري مليء بالمعنى كما لم يكن من قبل. وما حقق ذلك هو الأساس الذي أخذ يترسخ وينمو ويفتح الآفاق الجديدة أمام الوعي الشعري، أعني تشبيهيته، وامرؤ

---

(٤٩) ابن شرف القيرواني، «رسائل الانتقاد،» في: **رسائل البلغاء**، اختيار وتصنيف محمد كرد علي، ط ٤ (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤)، ص ٣١٤.

(٥٠) انظر: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ٣٩. هذا وقد نلمس في هذه الأحكام التي يطلقها القدماء مما يتعلق بمكانة امرئ القيس ودوره في تطور الشعر العربي، قدراً من المبالغة، لأنها تتجاهل دور بعض الشعراء المهمين السابقين أو المعاصرين له، كأبي داود الإيادي والشنفرى وغيرهما، لكن ذلك لا يمنع من الأخذ بمضمون هذه الأحكام العام، على الأقل من حيثُ إنّه يجعل من امرئ القيس علامة بارزة أكثر من غيرها على طريق تطور العلم الشعري العربي.

القيس هو «أول من فتح هذا الباب»[٥١] على مصراعيه فكان «أول الشعراء كلّهم في الجودة، له الحظوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه»[٥٢]. وبناء على هذا، أود الإشارة إلى مسألة صغيرة: فالمعروف أن **امرأ القيس** لقب للشاعر ـ واسمه حندج بن حُجْر بن عمرو ـ وعادة ما يفسر اللغويون هذا اللقب بـ **رجل الشدة**، لكنه لما كان مؤسس الأساس وأول من فتح باب التشبيه واسعاً، والتشبيه قيس وقياس، فإن هذا يمكن أن يعني أنه لقب فني كغيره من الألقاب التي لحقت بعدد من الشعراء الجاهليين، ومعناه امرؤ القياس أو شاعر التشبيه، وما يرجح هذا ويعضده ولع الشاعر بهذا المنهج الذي حقق عن طريق كلّ ما ابتكره واستنبطه من معان حتّى صار أسلوبه الخاص الذي يتميز به في إنجاز علمه الشعري.

ويكشف التحليل المتأمل في شعر هذا الشاعر عن مدى ما وصلت إليه المعرفة الجمالية من نضج ودقة وإحكام. فنحن لا نكاد نرى فيه ما هو مضطرب أو غير متجانس من التعبير والتشكيل الجمالي ـ إلا نادراً ـ على غزارة شعره النسبية وكثرة ما طرقه من موضوعات، وذلك يرتد إلى نفاذ بصيرته وأصالة وعيه إذ يتقصى جوانب علاقته بالعالم بِكُلّ جزئياته وظواهره متعمقاً فيها ليحملها على أن تنطق المعنى والمعرفة وتؤسس العلم الشعري.

ولا شكّ في أن من الصعب استقصاء كلّ ما في شعر امرئ القيس من أوجه التشبيهية ومظاهرها ولا بدّ إذاً من اختيار نماذج معينة تمثلها وتكفي للكشف عن منهجه في استنباط المعرفة وتشكيلها جماليّاً، فمن ذلك مثلاً قوله[٥٣]:

وقد أغتدي والطيُر في وُكُنَاتِها ... لغيثٍ من الوَسْمِيِّ رائدُه خالِ

تَحاماهُ أطرافُ الرماحِ تحامِياً ... وجادَ عليهِ كلُّ أسحمَ هَطَّالِ

بعِجْلِزَةٍ قد أتْرَزَ الجرْيُ لحمَهَا ... كُمَيْتٍ كأنها هَراوةُ مِنوالِ

ذعرْتُ بها سِرْباً نقيّاً جلُودُه ... وأكرُعَهُ وشْيُ البُرودِ من الخالِ

كأنّ الصُّوَارَ إذ تجهَّدَ عدْوُهُ ... على جَمَزَى خيلٌ تجوبُ بأجْلالِ

---

(٥١) انظر: ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج ١، ص ١٣٤، وابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ٢٩٣.

(٥٢) انظر: أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، **كتاب فحولة الشعراء**، تحقيق ش. توري؛ قدم لها صلاح الدين المنجد (بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٧١)، ص ٩.

(٥٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٣٦ ـ ٣٨.

فَجالَ الصِّوارُ واتَّقَيْنَ بِقَرْهَبٍ طَويلُ القَرى والروقِ أخنسَ ذيّالِ
فَعادتْ عِداءً بينَ ثورٍ ونعجةٍ وكانَ عِداءُ الوحشِ منّي على بالِ
كأنّي بفتخاءِ الجناحَيْنِ لِقْوَةٍ صَيُودٍ من العُقبانِ طأْطَأت شِملالِ
تَخَطَّفُ خِزّانَ الشُّرِبَّةِ بالضُّحى وقد جَحِرَتْ منها ثعالبُ أَوْرالِ
كأنَّ قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً لدى وكرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالي

لنلاحظ الكيفية التي يؤسس بها امرؤ القيس المعنى هنا: فعلى مستوى التعبير نراه أحياناً يشير بطريق غير مباشر إلى ما يريد التعبير عنه، فيؤطر فعله بالزمان والمكان في إشارات سريعة تدلّ على ما فيها استنباطاً. إن الإطار الزماني يتحدد بأن الطيور لم تزل في وكناتها أي فجراً، والإطار المكاني هو الغيث المخصب الذي يخشى الناس الدخول فيه على الرغم من حاجتهم الماسة إليه في بيئة قاسية فقيرة، وامرؤ القيس يشير هنا إلى طبيعة هذا الفعل؛ إنّه اختراق للخطر الذي لا يجرؤ غيره على اختراقه، وهو بذلك يشير إلى شجاعته وجرأته وعزه. إن جانباً من شعرية المعنى هنا يتوضح بهذه الطريقة في التعبير غير المباشر. والجانب الآخر من الشعرية يتحرك على مستوى الاستنباط والتشكيل. فأداة هذا الفعل هي الفرس القوية السريعة وهي اشتقاق من ذات الوعي الذي يحقق الفعل، وامرؤ القيس يتنبه إلى ما يشكّل هذه الفرس في حركتها السريعة غُدواً ورواحاً وطواعية وانضباطاً، وفي لونها وصلابتها فيمثلها بهراوة الحائك. إنّه يجمع بين هذين العنصرين في تشكيل المعنى جمالياً فيحول الفرس إلى هراوة حائك تنسج الفعل وتحققه في هذا السرب من البقر الوحش، ولنلاحظ كيف أوحت هراوة الحائك وما يتعلق بها من نسيج بتشبيه ألوان السرب بالبرود اليمنية الموشّاة.

إن العلاقات يُستمد بعضها من بعض بدقة، وهكذا يُستنبط الشعري من الظواهر وتتحقق المعرفة الجمالية تشبيهياً. ولكن الفعل الذي تحققه الفرس يتشكل بطريقة أخرى مستمدة من مطاردتها للسرب الذي يجهد في عدوه من الذعر، والمطاردة تتحول إلى معركة، وهنا يتحول البقر الوحشي إلى خيول مجللة بالغبار تماماً كما يحدث في المعركة. وامرؤ القيس حين يستحضر أجواء المعركة يحول أكبر الذكور من القطيع إلى فارس ضخم متبختر يبدو قرناه كالسلاح يريد الدفاع عن قطيعه (أهله)، ولكن ذلك لا يجدي فحركة الفرس وضراوتها وجرأة فارسها تجعل الفعل يتحقق إلى أقصى غايته قسراً (الصيد). وهذا ما أدى إلى استنباط العُقاب ودخولها في التشكيل. إن توحد الفارس بالفرس في الفعل يجعله يرى ذاته عُقاباً كاسرة سريعة ذات جناحين مطواعين تصطاد ما تريد، وتخطف فرائسها خطفاً ويخشاها من يريد أن

يشاركها في ذلك كالثعالب التي تختبئ في جحورها منها. إن امرأ القيس يستنبط العُقاب من الفرس قياساً على الفعل الذي تحققه والسرعة والضراوة في قدرتها على الصيد وهي لذلك تكتفي بقلوب فرائسها حسب، وهنا يستحضر وكرها ويملأه بهذه القلوب، ويستحضر فوراً العلاقة بين شكل القلب الطري في حمرته وكرويته فيتمثله ثمرة العناب الحمراء، أما القلوب الجافة القديمة فهي تمر يابس قد انكمش وحال لونه إلى السواد. إن هذا التشبيه قد لا يكون دالاً بذاته، لكنه يدلّ على أن تشبيهية الوعي الشعري تسعى دائماً إلى الإعلان عن أسلوبها في تأسيس المعرفة عن طريق التخييل. إنّها لا تدع شيئاً إلا وتُري فيه شيئاً آخر، تماماً كما فعلت في إراءة الهراوة والعُقاب في الفرس، والخيل المجللة في القطيع. إن التشبيهية تعني أن منطق المعرفة الجمالية يكمن في تعليق الأشياء والظواهر دوماً، على عكس المعرفة العملية في نثريتها وتجزئتها للأشياء وعزلها، وإن المعنى يستنبط من هذا التعليق حسب.

ويبدو امرؤ القيس مفتوناً بهذا المفتاح الذي ابتكره أو طوره لتأسيس المعرفة الجمالية واستنباطها وتشكيلها من كلّ شيء حتّى لا نكاد نجد قطعة أو قصيدة من قصائده تخلو من تشكيل تشبيهي بسيط أو معقد، لأنه ـ وقد اكتسب منطق المعرفة الجمالية ـ لم يعد يستطيع رؤية شيء إلا بشيء آخر على القياس والتعليق المبرر بالتشابه والتوحد في الماهيات. ولنلاحظ مثلاً، كيف يشكّل المرأة التي يحبها جمالياً[٥٤]:

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ	ترائبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ
كبِكرِ مُقاناةِ البياضِ بصفرةٍ	غذَاها نميرُ الماءِ غيرُ المحلَّلِ
تصُدُّ وتُبدي عن أسيلٍ وتتَّقي	بناظرةٍ من وحشِ وجرةَ مُطْفِلِ
وجيدٍ كجِيدِ الرِّئْمِ ليس بفاحشٍ	إذا هي نَصّتْهُ ولا بمعطَّلِ
وفرعٍ يُغَشّي المتنَ أسودَ فاحمٍ	أثيثٍ كقِنوِ النخلةِ المُتَعَثْكِلِ
وكشحٍ لطيفٍ كالجَديلِ مخَصّرٍ	وساقٍ كأنبوبِ السَّقِيِّ المذلَّلِ
وتَعطُو برَخْصٍ غيرِ شَثْنٍ كأنّهُ	أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسْحَلِ
تُضيءُ الظلامَ بالعشاءِ كأنها	منارةُ مُمْسى راهبٍ متبتِّلِ

على عكس ما تبينه الدراسات التقليدية من أن الشاعر يهتم بما هو حسي من جمال المرأة، وذلك متأصل في أن العربي حسي بطبيعته، فإننا هنا أمام عملية تشكيل

(٥٤) المصدر نفسه، ص ١٥ ـ ١٧.

للمرأة بما هي معنى. ذلك أن التشكيل هنا مؤطر برؤية تخييلية لأوجه جمال المرأة، ومستنبط من علاقات دقيقة بقيمها تشبيهياً بين جزيئات أو ظواهر مختلفة من عالمه الذي يعيه، ويسبغ ماهياتها على المرأة، فتتحول بذلك جماليّاً وتغيب ماهياتها الإنسانية، لكن ذلك بالضبط ما يجعل حضورها أشد كثافة وحدّة في الوعي. إنّه يراها ويُريها بطريقة غريبة غير مألوفة، فيربط بين ترائبها والمرآة بعلاقة البريق والاستواء ويحولها إلى لؤلؤة مكنونة في صدفة أُشرب بياضها بصفرة مستنبطاً هذا التحويل من المعاني التي يريد أن يمنحها إياها من النقاء والنعمة والبكورة والنفاسة، ويمنحها عين بقرة وحشية تشع نظراتها بالحنو والعطف والرقة (بدلالة أن لها وليداً) ويرى في جيدها جيد الرئم (الغزال الأبيض) في طوله واستوائه وبياضه، ويتصور شعرها في لونه وكثافته عذق النخلة المثقل بما يحمله من تمر. ويمنحها خصراً ليناً دقيقاً كالزمام الجلدي وساقاً من البردي الغض الممتلئ الريان بالماء العذب، وأما أصابع كفها الرقيقة فيراها أساريع ـ دوداً طويلاً أبيض أحمر الرأس ـ أو مساويك لينة عطرة، ثمّ يتوّج ذلك كلّه بتصورها سراجاً يضيء ظلمة الليل على راهب متعبد ليسبغ عليها نوعاً من القدسية والجلال. وربما يساء تفسير هذه التشبيهات التي تجزئ المرأة وتشتتها في كائنات وموجودات غريبة عن ماهيتها. لكن يجب التنبه إلى أن إساءة التفسير هنا ترتد إلى الفهم النثري لهذا التشكيل. وعلينا أن نفهمه من داخله وبذاته فهماً شعريّاً لكي نتقبله ونتقبل منطقه.

إن امرأ القيس يقيس شيئاً على شيء، ويستنبط علاقات من المعنى الذي ينطلق منه أو يريد أن يؤديه. وكل التحولات الجمالية لهذه المرأة وهي تتشكل إنما تُستمد من تحول موقع الرؤية والرؤية نفسها، وامرؤ القيس يمنح كلّ هذه الجزيئات ماهية إنسانية بحصر المعنى، إنّه يريد أن يُري في هذه المرأة لؤلوة ـ إنساناً، وغزالاً إنساناً، ونخلة إنساناً. وهكذا يفعل مع سائر الأشياء، ومن الصعب على الوعي النثري أن يرى القيمة الجمالية في ذلك. إن أنسنة الحيوان والنبات والجماد شعرية ومن ثمّ، فإنها تحتاج إلى وعي له الماهية نفسها لكي يستوعبها ويتقبلها. وامرؤ القيس يعلمنا أن نعرف المرأة التي نحب معرفة جديدة تقع خارج السياق الواقعي المألوف والمبتذل، إنّه يعلمنا أن نرى المقدّس في المرأة ذلك أن الغزال والنخلة واللؤلؤة التي تتراءى في هذه المرأة رموز لمقدسات جاهلية ترتبط بالشمس من حيث إحدى معبوداتهم الرئيسيّة (اللات)، وأن نراها عالَماً وأن نرى العالم بِكُلّ بهائه وروعته وخصوبته فيها وبها. وهذه هي رسالة المعرفة الجمالية ومنطقها.

والواقع أن امرأ القيس مولع بالتشبيه كأنه يسعى إليه لذاته، لما ينطوي عليه من متعة الاكتشاف ولذة التشكيل الجمالي، فالعلم الشعري يصدر عن فتنة الوعي بما

يكتشفه من ممكناته وهو يموضع العلاقات القياسية بين المدلولات والدوال في فضاء اللغة، وهذا المقطع الذي يصف فيه حصانه من معلقته، يجسد هذه الفكرة[٥٥]:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتها ... بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكرٍّ مِفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً ... كجُلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ
كُمَيْتٍ يزلّ اللبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ ... كما زلَّتِ الصفواءُ بالمتَنَزَّلِ
.. على العقْبِ جيّاشٌ كأنَّ اهتزامَهُ ... إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرجلِ
.. دريرٍ كخذروفِ الوليدِ أمرّهُ ... تقلُّبُ كفيهِ بخيطٍ مُوصَّلِ
له أيْطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ ... وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تتفلِ
كأن على الكَتْفَيْنِ منه إذا انتحى ... مَداكُ عروسٍ أو صلايةُ حنظلِ
فعنَّ لنا سِربٌ كأن نِعاجَهُ ... عذارى دَوَارٍ في المُلاءِ المذيَّلِ
فأدبرنَ كالجِزعِ المفصّلِ بينه ... بجِيدِ مُعِمٍّ في العشيرةِ مُخْولِ
فألحقَنا بالهادياتِ ودونَهُ ... جواحرُها في صَرَّةٍ لم تَزَيَّلِ
.. ورُحنا وراحَ الطِّرْفُ ينفضُ رأسَهُ ... متى ما تَرَقَّ العينُ فيهِ تسهَّلِ...

إن امرأ القيس يشكّل حصانه حركة محضة، استنتاجاً من أصالته وعتقه وتكوينه الجسدي المثالي وسرعة جريه، وفتنة الشاعر بهذه الحركة المحضة التي تبدو بلا جسد تجعله يتصوره لسرعته الخارقة قيداً للوحوش باعتبار النتيجة. ولنلاحظ دقة هذا الاستنباط التشبيهي، فهو يربط بين القيد الذي يمنع المقيد من الحركة والخلاص، وبين سرعة الحصان وإدراكه لطريدته مهما كانت سرعتها، وهكذا تحول إلى قيد على القياس. إلى ذلك فإن هذه الحركة الخارقة تجعل الحصان يكر ويقبل ويدبر في آن واحد (لاحظ كيف أن كلمة ـ معاً ـ حولت سرعة الحصان إلى سرعة مطلقة) حتى كأنه يبدو في أماكن متعددة ويؤدي وظائف متعددة ومتضادة في الوقت نفسه. إن الحصان لسرعته يخترق حدود الزمان، وحركته تسبق جسده وتدفعه أيضاً، وذلك ما يجسّده الحجر الضخم الذي يدفعه السيل المنحدر من مكان عال. وعلى التشبيه والقياس، فإن الحصان هو الحجر والسيل معاً.

إن هذا التدفق الحركي وما يلازمه من دوي، سيتحول إلى جيشان ومن ثمّ

---

(٥٥) المصدر نفسه، ص ١٩ ـ ٢٣.

سيحضر القدر الذي يغلي بالماء في التشكيل لتلازم المعنى والصورة وقياساً عليه، إن الشاعر يكمل تدفق الحصان حجراً وسيلاً وحركة، وإذ يعلقه بغليان القدر ودويها سيصبح السيل ماء يغلي للطاقة التي يمتلئ بها هذا الحجر ـ الحصان حركة وصوتاً. ومن ثمّ يحضر الخذروف أو الخرارة وهي لعبة أطفال لتلاؤمها مع ذلك. والغريب هنا أن الشاعر بهذا التشبيه يجسد الحصان وهو يتقدم إلى الأمام في حركة دورانية محورية، إنّه يدور حول نفسه كالدوامة في تقدّمه.

هكذا يحول امرؤ القيس الحصان من موجود واقعي إلى وجود شعري محض في حركته وتكوينه متجاوزاً حدود المعرفة الواقعية به إلى المعرفة الجمالية التي تبحث عن العلاقات وتؤسس المعنى عليها. وحين يتنبه الشاعر إلى التكوين الجسدي للحصان فإنه يشكّله وفقاً للرؤية نفسها والمنطق نفسه، فمن حيث اللون يصبح لوناً محضاً في نقائه وصفائه بحيث يزّل ما يوضع عليه عنه مثلما يزّل الماء عن الصخرة الصقيلة، كما يدخل في هذا التكوين المداك وهو حجر ناعم صقيل يطحن عليه الطيب. والشاعر متنبه إلى أصغر الجزئيات التي يشكل منها حصانه، فهو يجعل المداك لعروس حديثة العهد بالزواج، ومن ثمّ فإن اهتمامها بزينتها أكثر، الأمر الذي يزيد من نعومة الحجر، ويسبغ عليه ألواناً من الطيب التي تميل إلى الكمتة ـ لون الحصان، كما إنَّ صفاء اللون ونقاءه وبريقه هنا يستحضر صراية الحنظل ـ الثمرة الصفراء البراقة الناعمة. إن هذا المنطق في إدخال الظواهر البعيدة وجمعها في تجسيد الحصان وحركته يحفز وعي الشاعر إلى استحضار ماهيات جديدة وغريبة دائماً، ومن هنا يدخل حركات أجساد لحيوانات مختلفة ـ وهو لا يفصل بين الحركة والجسد ـ ويُري المتلقي في حصانه حركات الظبي والنعامة والذئب والثعلب وأجسادها بحيث يصبح مركّباً منها جميعاً وإن ظلّ حصاناً.

إن حصاناً هذا وصفه، لا بدّ أن يؤدي وظيفته أداء يتسم بالكمال أي الصيد، ووعي الشاعر ومنطقه التشبيهي لا يفارقه هنا أيضاً، لأنه أداته في التشكيل الجمالي وفي المعرفة وهذا ما يجعله يرى في قطيع الغزلان أو البقر الوحشي، إذ يتحرك، عذارى يؤدين طقساً دينيّاً، عليهن ملابس رقيقة ناعمة فضفاضة قياساً على المشية وهيئتها والألوان البيضاء. وهذا التشبيه يتضمن أبعاداً ترميزية لا تكتفي بعلاقة التشابه والجمع، إذ لما كان الحصان اشتقاقاً من ذات الشاعر وسعيه إلى تحقيق وجوده إنساناً وشعراً، فإن الصيد ليس تعبيراً لاواعياً عن الرغبة في امتلاك العذرية، بل يتحول إلى رغبة في التواصل مع الإنسان الآخر ومع ما فيه من قدسية وعلو، ممثلاً بإناث عذراوات راهبات، والعذرية والبكورة هنا لا تنحصر في المدلول الجنسي بالمعنى الضيق، كما يفسرها القائلون بحسية العربي ومحدودية أفقه، وإنما تتجاوزه إلى أن تكون وعداً بالخصوبة والحياة المتجددة والتوحد وتكامل الوجود في الآخر ومعه،

لأن الوجود فعل إبداعي يبتكر ذاته ويحياها في المقدس والجديد والبكر والنفيس، ولذلك تحول القطيع فوراً إلى عِقد من الحجارة الكريمة بجيد طفل عزيز في أهله.

إن كون الحصان اشتقاقاً من ذات الوعي الشعري سيعني تحقق وظيفتها وفاعليتها كاملة في احتواء القطيع أوله وآخره لأن فعل الوجود واحد في كلّ خطواته، وإذ يتحقق هذا الكمال تظل هذه الذات في كامل عنفوانها وتفجرها بالحيوية وتزداد صفاءً ونقاءً. إن امرأ القيس في البيت الأخير من هذا المقطع الذي أوردناه يبالغ في تشكيل هذه المعاني وتأسيسها استناداً إلى منطق التشبيهية. فهو يخيّل لنا أن العين أو البصر إذا تأمل جسد هذا الحصان بعد تحقيق وجوده انزلق عنه، وهذه الرؤية الغريبة والفريدة التي تتمثل البصر شيئاً مادياً قابلاً للانزلاق على جسد الحصان إنما هي منطق جديد يخترق كلّ ما أسسته العقلية النثرية في تعاملها مع حرفية الأشياء بموضوعية.

إن كلّ هذه التشبيهات تنطوي على فتنة الشاعر بحصانه موضوعاً يتوحد مع ذاته ويُشتق منها، وبوعيه وهو يستكشف الأشياء ويعلّقها ببعضها بحيث يتمكن من تقويض الواقع وإحلال واقع آخر بديلاً عنه؛ واقع شعري يشع بالمعرفة الجمالية للأشياء والظواهر، إنّها فتنة الاكتشاف والكشف عن العلم الشعري وتشكيله في التعبيرات اللغوية الدقيقة التي تثير الوعي وتدفعه إلى البحث والتقصي والتأمل لكي يشارك في هذه الفتنة.

لقد أصبح منطق الشعر الأساس أو تشبيهيته مصباحاً يحمله الشاعر ليضيء به جوانب الوجود وظواهر العالم وليكون أداته في التعبير عن فاعلية وعيه وذاتيته وموقفه من كلّ شيء. ولنمثل لذلك بهذه الأبيات المشهورة من شعره(٥٦):

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ ... عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فقلتُ لهُ لما تمطّى بصُلْبِهِ ... وأردفَ إعجازاً وناءَ بكلْكلِ

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلِ ... بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ

فيا لكَ من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ ... بكلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدّتْ بيَذبُلِ

كأنّ الثُّرَيّا عُلِّقَتْ في مصامِها ... بأمراسِ كتّانٍ إلى صُمِّ جندلِ

إن الليل يمرّ على الوعي النثري بظلمته وهمومه وطوله إلا أنه لا يستطيع أن يحوله إلى معنى تتجسد فيه هذه الماهيات المترابطة، لكن الوعي الشعري لشاعر

(٥٦) المصدر نفسه، ص ١٨.

كامرئ القيس يشكل هذه الماهيات بدقة. إن العلاقة بين المعاناة والليل تجعله موج بحر بِكُلّ ما ينطوي عليه من ثقل وسطوة وجبروت، وظلمته تتحول إلى ستور تُرخى ثقيلة الوطأة على ذات الشاعر ووعيه، وهذا الثقل جاء من تسرب ماهية موج البحر فيها، ثمّ في النهاية نكتشف أن كلاً من الموج والستور هو الهموم نفسها التي تبتلي الشاعر وتقضّ عليه مضجعه. إن ثقل الوطأة وضغطها تجعل الشاعر يتمثل الليل بعيراً كونياً يهوي عليه. وجمالية التشكيل هنا أن البعير متماهٍ في الليل مختفٍ فيه لكنه يمنح الليل حضوره المتمثل في الصلب والإعجاز والكلكل التي انعزلت عن البعير وأصبحت ماهية لليل حسب. لنلاحظ هنا كيف تستنبط التشبيهية التشكيل الجمالي وكيف تُمنهج قياسها لهذه العناصر بعضها على بعض؛ إنّها تنتقل من اللازم إلى الملزوم وبالعكس، وأحياناً تخفي أو تختزل بعض خطوات القياس لتصل إلى غايتها رأساً. وهذا ما يسميه البلاغيون استعارة، لكن التسمية غير مهمة اعتباراً للمنهج والرؤية. وانطلاقاً من المنطق نفسه يحول الشاعر ليله إلى مخاطب قياساً على الإنسان وهذا التوسع في الكلام استنباط من الرؤية يصدر عنها ويؤديها تشكيلياً، لأنه ينتمي إلى سياق منهجي واحد.

لكن هذا الخطاب لا يحقق وظيفته لأن علاقة الليل بالوعي هنا، علاقة عدم تواصل وانفصال أصلاً للتنافر بين حركية الوعي وسكونية الليل وهذا بالضبط محور التشكيل. وهنا تعود التشبيهية لتمارس دورها وفاعليتها. إن سكونية الليل تتجسد في ثبات النجوم التي يفترض فيها الحركة مع تقدّمه إلى النهار وهذا هو المعهود من رؤية الناس إليها، ولكن امرأ القيس يبرر هذا الثبات مما لم يتعارف عليه بأن النجوم مربوطة بحبال متينة إلى جبل فاكتسبت رسوخه وثباته، والثريّا التي هي أظهر النجوم في السماء تصبح مجموعة من الحيوانات المشدودة إلى مرابطها فهي لا تبرحها. إن امرأ القيس يملأ الفضاء بين الأرض والسماء بحبال لا مرئية ليشكل حركية وعيه بسكونية الليل مثلما حوّله إلى موج وستور وحيوان ليستغرق الكون من حوله ويتكثف في بؤرة ذاته اليائسة.

والواقع أن فتنة امرئ القيس بهذا المنهج حملته على أن يستخدمه في تعقب أصغر الجزئيات وتشكيلها مخلخلاً نمط الرؤية المعتادة إليها مانحاً إياها قيمة جمالية وتأثيراً فريداً، فمن ذلك مثلاً قوله(٥٧):

تـرى بـعَـرَ الآرامِ فـي عـرَصـاتِـهـا ... وقـيـعـانِـهـا كـأنّـهُ حَـبُّ فُـلـفُـلِ

(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٥.

إنّه يحول جزئية طبيعية قد تبدو للعقل النثري مقززة (البعر) إلى شيء آخر هو حبّ الفلفل العطر ناظراً إلى شكلها ورائحتها، لكن هذا التحويل يتضمن اهتماماً بالطلل وارتباطاً عاطفياً عميقاً به، وذلك ما يكسب البعر قيمة إستاطيقية مؤثرة وشعرية لا تكمن في التشبيه حسب، بل في حضوره في الطلل بِكُلّ ما يمثله لوعي الشاعر أيضاً. إن استكشاف هذا التشكيل ينطوي على شعور مأساوي عميق بالزوال والفقدان ودعوة ممضة للإنسان والآخر للعودة، إن الطلل من حيث هو طلل علامة على زوال الإنسان في فضاء الدهر لكنه الآن خصب محض بمعنى أن سبب الزوال انتفى وعلى الإنسان أن يعود لكنه لا يفعل فقد خسر الخصب للحيوان نهائيّاً. ومعنى هذا أن التشبيه ينطوي دائماً على فائض معنى يباطنه ويمنحه حيويته وتأثيره الجمالي.

إلى ذلك، فإنه يبالغ أحياناً في تشكيل الظواهر التي يريد تشبيهيّاً، الأمر الذي يكشف عن بعض التعقيد في القياس والاستنباط والجمع، فيقول مثلاً، في عذوبة فم حبيبته جامعاً لهذه الجزئية الصغيرة ظواهر طبيعية متعددة في الشكل والطعم والرائحة(٥٨):

كـأنَّ الـمـدامَ وصَـوبَ الـغـمـامِ ... وريـحَ الـخـزامـى ونَـشْـرَ الـقَـطَـرْ

يُـعَـلُّ بـهـا بـردُ أنـيـابِـهـا ... إذا طـرَّبَ الـطـائـرُ الـمـسـتـحِـرْ

أو أنه أحياناً يشكّل الشعري بما لا تقع على كنهه المعرفة والإدراك إلا توهماً، فمن ذلك، قوله(٥٩):

أيـقـتـلـني والـمـشـرفيُّ مُـضاجِـعـي ... ومـسـنـونـةٌ زُرقٌ كـأنـيـابِ أغـوالِ

إنّه يخيّل في نصال نباله صورة أنياب الغيلان مما لا يعرفه الناس ولا رأوه، والذي يبرر ذلك أن التشبيهية في أحد أوجهها تخييل مؤثر، فأراد أن يبالغ في حدة النصال فشكّلها مما يتوهمه الناس من الغيلان المفزعة البشعة والتي ـ لذلك ـ لا بدّ أنها تملك أنياباً حادة زرقاء اللون كأنه يراها ويعرفها حقيقة. والمسألة كلها مسألة قياس واستنباط يؤدي وظيفة تخييلية، لكنها تنطوي على درجة من التعقيد لمكان المبالغة في التأثير.

والملاحظ أن هذا التعقيد القياسي قد تطور في وعي الشاعر ليصبح تعقيداً في

(٥٨) المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٥٩) المصدر نفسه، ص ٣٣.

التشكيل، وذلك ما يتضح في استطراده أحياناً، تاركاً لتشبيهية وعيه أن تقوده إلى النهاية. لكن هذا الاستطراد يظل محكوماً بما يريد أن يؤديه تعبيرياً كما في قوله وهو يصف الظعائن الراحلة[٦٠]:

بعينيَّ ظُعْنُ الحيِّ حين تحمَّلُوا ... لدى جانبِ الأفلاجِ من جنبِ تَيْمرا

فشبهتُهم في الآلِ لما تكمّشوا ... حدائقَ دَومٍ أو سفيناً مُقيّرا

أو المكرَعاتِ من نخيلِ ابنِ يامنٍ ... دُوَيْنَ الصَّفا اللائي يلِينَ المُشقّرا

سوامقَ جبّارٍ أثيثٍ فرُوعهُ ... وعالِينَ قِنواناً من البُسْرِ أحمرا

فأرْضَى بني الربداءِ واعتمَّ زهوهُ ... وأكمامُهُ حتّى إذا ما تهصّرا

أطافت بهِ جيلانُ عند قطاعه ... تَردَّدُ فيهِ العَينُ حتّى تَحيَّرا

كأنَّ دُمَى سقْفٍ على ظهرِ مرمرٍ ... كساً مُزبدَ الساجُورِ وشياً مُصَوّرا

غرائرُ في كِنٍّ وصَونٍ ونعمةٍ ... يُحَلَّينَ ياقوتاً وشذراً مُفقَّرا

إن هذا الاستطراد في الوصف والتشكيل يؤدي وظيفة تعبيرية محددة بعلاقات دقيقة جداً، فالسراب الذي تتماهى فيه الملامح المشخصة للظعائن يوحي لوعي الشاعر أن يراها شجراً ضخماً متحركاً، وهذه الحركة والضخامة وتماهي الملامح، فضلاً عن تموج السراب كالماء، توحي له أن يرى هذه الظعائن سفناً مبحرة أيضاً، ثمّ نخيلاً مثمراً يجري من تحته الماء، وقد ارتفع في أرضٍ خصبة يحميها رجال أشداء ببأسهم ومنعتهم. هاهنا يبدأ الاستطراد لكن علاقاته واضحة وعفوية في إطار الرؤية الشعرية للموقف كلّه. إن الظعائن هي النخيل وما تحمله من نساء جميلات هو التمر الناضج الذي زها واعتمّ، غير أنه ـ وما يمثله ـ عزيز مصان لا يستطيع أن يقربه الشاعر، فسيوف الرجال تمنعه، والنساء اللواتي توفرت لهن كلّ مظاهر النعمة والترف والحياة الطيبة لا يحتجن إليه، وهذا ما يعزز وعي الشاعر بالانفصال عنهن، كما يعبر عن رغبة كامنة مستحيلة في التواصل والتوحد.

والعلاقة الأخرى التي تضاف إلى هذا التشكيل الاستطرادي وتدخل في سياق الرؤية، هي تشبيه النساء على الظعائن بالتماثيل المنتصبة على أرض مرمرية (الماء ـ السراب) والتي لذلك تتحرك موكباً احتفالياً دينياً. إن هذا الموكب في حركته وألوانه وما فيه مع استحضار السراب يتحول إلى مشهد سيل مزبد يندفع في واد،

(٦٠) المصدر نفسه، ص ٥٦ ـ ٥٩.

والأقمشة الموشاة بالصور والألوان تطفو عليه، وواضح أن علاقات التشكيل هنا لا تُستنبط من الحركة والأشكال والألوان حسب، بل من رؤية القصيدة ككل، ووعيها بذاتها وبعالمها أيضاً. فالرغبة المستحيلة في التواصل واستحالة الوصول إلى الظعائن يضفي على النساء مسحة تقديس واحترام ككل الحاجات الممنوعة. وهذا كلّه يتسق مع رؤية القصيدة ووعيها بالانفصال الذي يعاود الظهور في القصيدة باستمرار وبأوجه متنوعة.

وما أريد أن أنبه عليه من هذا، أن تشبيهية الوعي الشعري ليست محض ربط عشوائي بين الظواهر، وإنما هي تخييل تشكيلي ينطوي على رؤية واضحة وعميقة تتظاهر في جزئيات التشكيل وتنميها، لتعبر عن موقف واع من العالم. إن كلّ العلاقات تُستنبط وفقاً لمنهج دقيق محكوم بوعي في كلّ مراحل تشكيلها ونموها وحركتها في فضاء القصيدة، لقد صارت التشبيهية طريقاً إلى ظهور الكلي من المعرفة والمعنى وطريقة في إظهاره.

هذا الضبط والإحكام الذي تمتاز به تشبيهية الوعي الشعري عند امرئ القيس يعني أن المعرفة الجمالية لم تكن تنجز ذاتها بمعزل عن وظيفتها في الإظهار والظهور، وفي التعبير عن ذاتية الوعي والوجود في عالم شعري يتسع باستمرار وتتكشف فيه حقيقة الإنسان العربي وهو يتلمس طريقه إلى ذاته وإلى إنسانيته بوصفها غاية كلّ القيم التي يعانيها ويريد تأسيسها في البيان والمعنى والجمال.

إن وضوح الرؤية والمنهج قد أعان امرأ القيس على تشكيل قصائده الكثيرة تشكيلاً إبداعياً متميزاً، فالتشبيهية لم تكن منهجاً في تشكيل ظواهر العالم فقط، وإنما هي في النهاية تشكيل للقصيدة بوصفها الظاهرة الكلية التي تضم الظواهر الأخرى. بكلمة ثانية إن التشبيهية أصبحت عماداً لتكوين فضاء القصيدة وتعليق مكوناته بعضها ببعض وطرح رؤيتها من خلال ذلك. والواقع أن عدداً من قصائد امرئ القيس تكشف عن تعقيد واضح في المنهج والرؤية، فالتشكيل التشبيهي لفضاء القصيدة يفتح مكوناتها بعضها على بعض، ومثال ذلك قوله(٦١):

فعزّيتُ نفسي حين بانُوا بِجَسْرةٍ	أَمُونٍ كبُنيانِ اليهوديِّ خَيْفَقُ
إذا زُجِرَتْ الفيتَها مُشْمَعِلَّةً	تَنِيفُ بعِذْقٍ من غِراسِ ابنِ مُعنِقِ
تروحُ إذا راحت رَواحَ جَهَامةٍ	بإثْرِ جَهامٍ رائحٍ مُتَفَرِّقِ

(٦١) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦٩ ـ ١٧١ وخصوصاً القصائد المرقمة ٣١، ٣٣ و٤٨.

.. كأني ورحلي والقِراب وَنُمرقي ... علـى يَـرفَـئـيٌّ ذي زوائـدَ نِـقْـنِـقِ

تَـرَوَّحَ مـن أرضٍ لأرضٍ نَـطِـيّـةً ... لـذَكـرةِ قَـيـضٍ حـول بـيـضٍ مـغـلّـقِ

يـجـولُ بـآفـاقِ الـبـلادِ مـغـرِّبـاً ... وتسحقُه ريحُ الصَّبا كلَّ مَسحقِ

هنا يقوم الشاعر بتشكيل الناقة التي يبدأ عليها رحلته، وإذ يركز على بنيتها الجسدية الخارقة وسرعتها وخفتها مخيِّلاً فيها ظواهر متعددة كالبناء الضخم والنخلة والغيمة الرائحة بعد أن ألقت ماءها، يطور تشكيله باتجاه آخر، ليس رغبة في التنويع والطرافة وابتعاداً عن التكرار حسب، بل لتضمين التشكيل معاني مضافة وجديدة تصدر عن رؤية الشاعر لذاته وعالمه. فسرعة الناقة وحركتها وهيئتها تستحضر فوراً ذكر النعام الذي يجول آفاق الأرض يدفعه حنينه إلى أفراخه التي تركها في العش بعيداً. وهذا التطوير التشكيلي يعزز رؤية القصيدة. إذ لما كانت الناقة اشتقاقاً من ذات الشاعر ـ وكذلك ذكر النعام الذي اشتُق من الناقة تشبيهياً ـ فإن رحلتها وجهدها في السير إنما هو غائي.

إن الشاعر يريد أن يفصح بذلك عن رؤيته لذاته وهي تبحث عن ذاتها مدفوعة بالحنين إلى التجدد والتحقق الفعلي (ذلك ما توحي به أفراخ ذكر النعام)، لكن هذا الإفصاح رمزي، وهذا ملمح مهم جداً يميز الشعر الجاهلي، فتشبيهية التشكيل حين تتحول إلى مجال أوسع ـ أعني فضاء القصيدة ـ ستزداد تعقيداً، فتتحول الظواهر إلى ترميزات للمعنى ولرؤية القصيدة التي يجسد الشاعر من خلالها العلاقة التي يحياها وعيه بين ذاته وعالمه. ولعل أدق مثال على هذا قصيدته المرقمة (١٢) من ديوانه[٦٢]:

أماويَّ هـل لـي عـنـدكـمْ من مُعَرَّسِ؟ ... أم الصرمَ تـخـتـاريـن بـالـوصـلِ نـيأسِ

أَبِـيـنـي لـنـا إن الـصَّـريـمـةَ راحـةٌ ... من الشكِّ ذي المخلوجةِ المُتلبِّسِ

كـأنّـي ورحـلـي فـوقَ أحـقـبَ قـارحٍ ... بـشُـرْبـةَ أو طـاوٍ بـعِـرنـانَ مُـوجِـسِ

تـعَـشّـى قـلـيـلاً ثـمّ أنـحـى ظـلُـوفَـهُ ... يثير تراباً عن مبيتٍ ومَكنَسٍ... الخ

إن التشكيل التشبيهي لفضاء القصيدة هنا يبلغ مستوى الترميز وذلك استناداً إلى مبدأ القياس والاستنباط والتعليق، ويصل درجة أعلى من التعقيد وهو يبدأ من حالة الانفصال والمعاناة والشك التي يحياها وعي الشاعر مع امرأته ماوية ـ وهي ترميز أيضاً لتكامل الذات ـ وإذ يريد أن يجسد هذه الحالة ورغبته في التكامل وتحقيق ذاته

---

(٦٢) المصدر نفسه، ص ١٠١ ـ ١٠٤.

في عالم الدهر الذي ليس فيه عزاء، يتمثل ذاته ـ ناقته ثوراً وحشيّاً يبيت وحيداً خائفاً يعاني البرد والجوع ويلفه الظلام من كلّ جانب، ثمّ يُفاجأ بكلاب صيد تطارده في الصباح لتقتله. لكن وعي الشاعر يدخل الثور في معركة معها وينهيها بانتصاره، وهذا الانتصار ليس على الكلاب وحدها بل على خوفه ومعاناته وألمه، ومن ثمّ فإنه يبدو بعد المعركة أكثر نشاطاً وحيوية وقدرة على ممارسة ذاته. وما ذلك كلّه إلا ترميزاً لصراع الذات مع عالمها بِكُلّ ما فيه من مشكلات ومخاوف تؤدي إلى التمزق والضياع ما لم تدخل في مواجهة معها وتتغلب عليها.

عند هذه النقطة لنتوقف قليلاً، عند هذا الأساس الذي أسسه امرؤ القيس ونحاول التعمق فيه للكشف عن مقوماته في إطار الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة الجمالية والعلم الشعري.

لقد بيّنت في التمهيد للبحث أن الوعي يتألف من كيفيات متداخلة مترابطة أولها وأبسطها هو الإدراك الحسي أو الإحساس. وقد أجمع علماء الجمال وفلاسفته على أن الفن يبدأ من هنا، ولذلك كانت التسمية التي أطلقت على علم الجمال (الإستاطيقا) تعني علم الإدراك الحسي أو الإحساس أو الحساسية. ولكن مشكلة أغلب الدراسات الجمالية التقليدية أنها تفهم الإدراك الحسي فهماً يعزله عن سياقه، أعني كونه كيفية من كيفيات الوعي. وواضح أن هذا الفهم ينطوي على قصور جوهري، ذلك أننا لا يمكن أن نتصور عمل الحواس مستقلاً عن وظيفة الوعي المعرفية. فحين ندرك شيئاً ما إدراكاً حسيّاً ـ نراه ونسمعه ونتلمسه. ـ فإن هذا الفعل معرفي ضرورة. وبناء عليه، فإننا حين نذكر الإحساس لا نعني به وظيفة الحواس بل وظيفة الوعي التي تتحقق من خلال هذه الحواس.

بهذا الفهم يكون الإحساس المقوم **الأول** للتشبيهية من حيث كونها أساساً للعلم الشعري، وهذه ميزة امرئ القيس الأولى التي مكنته من إنجاز ذاته الشعرية على نحو متفوق، فهو يبدو شديد الحساسية تجاه الأشياء والظواهر، دقيقاً في تأمل ماهياتها وصفاتها وهيئاتها بحيث تمكن من استخلاص ما هو مشترك عام بينها، ويمكننا أن نفهم هذا في ضوء ما أكده جان ماري جويو من أن ما يميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصيل بالأشياء، والأصالة هنا ترجع إلى أن فكره (وعيه) أوسع وأكثر تنظيماً، وبالتالي أملأ بالفلسفة. وإن قوة الإحساس وأصالته تتأتى من قوة الاستقراء والتعميم التي تجعله يستخرج من الشيء المدرك كلّ المعاني المبهمة الغامضة التي يحويها، ولذلك كانت عظمة العباقرة تظهر في طريقتهم في النظر إلى التفاصيل فهم يدركون الطابع المميز للشيء ويدركون في الوقت نفسه جميع ملامح الجمال التي يشترك فيها مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع. ويضيف جويو هنا أن هذا الإدراك للتشابه الكلي في الاختلاف

الكلي هو ما كان يسميه غوتفريد ليبنتز الإحساس الفلسفي الحقيقي(٦٣).

واشتقاقاً من هذا، وكما لاحظنا من التحليلات السابقة لنماذج من شعر امرئ القيس، فإن تشبيهية الوعي الشعري بوصفها منهجاً ورؤية تقوم على الإحساس الأصيل والعميق بما تتميز به الظواهر من صفات ماهوية دقيقة، وذلك سيؤدي ضرورة إلى الربط بينها، ذلك أن تقصي الماهيات لا يعني التمييز حسب، بل التعليق أيضاً، وهذا هو المقوم **الثاني** للعلم الشعري وهو يؤسس الحقيقة الجمالية استنباطاً وقياساً. فهو يقيس الظاهرة على غيرها فيربطها معها ويخيّل إحداها في الأخرى، وبذلك يستنبط شعرية وجودهما حين يدخلهما في نسق منتظم بدقة وإحكام نابع من شمولية الوعي نفسه. يقول أرشيبالد مكليش: «إن حقيقة الشعر تنبع من إدراك الشاعر لوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها جميعاً. . . والشاعر يملك أشد المواهب علميةً لأنه وحده الذي يفهم التجانس»(٦٤). إن الطابع العلمي لتشبيهية الوعي الشعري عند امرئ القيس يتأصل في أن العلاقات التي تُستحدث بين الظواهر غائية، فالتعليق المستمر يؤدي في النهاية إلى بناء عالم منتظم متماسك وفضاء للمعنى مركزه الوعي في ذاتيته المنفتحة دوماً على تجديد المعرفة وتنميتها.

المقوم **الثالث** الذي يتضمن الأول والثاني ويُشتق منهما هو (الأسطقة). ذلك أن الإحساس الأصيل والعميق بالأشياء وربطها بعلاقات يعني منحها قيمة جمالية. فالتشبيهية نفاذ إلى باطن الظواهر واستكشاف ما هو جوهري فيها وذلك يؤدي إلى أن يكون كلّ من الإحساس والتعليق ذا طابع إستاطيقي حتماً (بيان الاعتبار والعني الجمالي).

وهذه المقومات الثلاثة ستندرج في المقوم **الرابع** وهو التشكيل الوصفي، أي توظيف الإحساس والتعليق والأسطقة فنيّاً، فمهمة العلم الشعري لا تكتمل إلا

---

(٦٣) انظر: جان ماري جويو، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، ترجمة سامي الدروبي، ط ٢ (بيروت: دار اليقظة العربية، ١٩٦٥)، ص ١٥١ ـ ١٥٢. على إننا يجب أن نميز الاختلاف الدقيق للإدراك الحسي في المعرفة الجمالية عنه في المعرفة الفلسفية والعلمية. فالإدراك الحسي الجمالي كما يرى ميرلوبونتي يمتاز بأنه أولي، أي أنه خبرة أولية مباشرة للوعي بموضوع ما داخل مجال إدراكي متصل، سابقة على التأمل العقلي والتصورات، كما يمتاز بأنه تأليفي لأن غايته هي تشييد عالم الدلالة الفريدة للموضوع المدرك داخل هذا المجال. على حين أن الإدراك الفلسفي والعلمي ليس أولياً وإنما هو ثانوي اشتقاقي لأنه يحيل الخبرة إلى تصورات ومقولات ويؤطرها بها، ومن ثمّ فهو تحليلي لأنه يحلل الموضوع ويفتته ويعزله عن سياق المجال الإدراكي الذي يوجد فيه. انظر: توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص ٢١٩.

(٦٤) انظر: أرشيبالد مكليش، **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي؛ مراجعة توفيق صايغ (بيروت: دار اليقظة العربية؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٣)، ص ٥.

بإحضار الظاهرة وجودياً، أعني أنه لا يقدم لنا ما هو مرئي بل يجعله مرئياً أي دالاً ومدلولاً في آن معاً. وليس هذا المرئي سوى المعنى الخفي الذي يسعى العلم الشعري إلى جعله قابلاً للإدراك والفهم والتأثير من خلال تشكيله وتجسيده فعلاً. وهنا نستطيع أن نتذكر الماهية الدقيقة لبيانية الوعي الشعري ووظيفتها بوصفها إظهاراً وظهوراً للمعنى عبر عمليات العني والتأويل والتفسير والوصف.

هنا يأتي الإبداع، المقوم **الخامس** للعلم الشعري فَكُلّ المقومات السابقة تؤدي حتماً إلى أن تكون الحقيقة الجمالية ذات ماهية إبداعية. وتلك مسألة تنبثق من ماهية الحقيقة وإرسائها وتأسيسها في العمل الفني ـ مما أوضحته في المبحث السابق ـ كما ترتبط بماهية اللغة الجوهرية والتعبير والبيان، إذ لما كان التشكيل بياناً أي إظهاراً أو ظهوراً وكان التعبير تقويل اللغة ما لم تكن قد قالته من قبل، فإن الحقيقة التي تظهر ويُعبر عنها لا بدّ أن تكون إبداعاً. وقد أشرت آنفاً إلى أن العربية تفهم الإبداع ظهوراً وإظهاراً أيضاً. ومن الملفت للنظر في هذا السياق أن العرب ترى «أن الشاعر لا يستحق هذا الاسم حتّى يأتي بما لا يشعر به غيره»[٦٥].

غير أن إبداعية العلم الشعري لا تقتصر على إظهار الظواهر وتشكيلها جمالياً، بل هي في جوهرها إظهار وظهور لوعي الإنسان ولوجوده من خلال هذه الفاعلية. إن العلم الشعري يرسخ ذاتية الإنسان ويحقق وجوده في العالم، فالمعرفة الجمالية كما يقول جان برتليمي: «كشف عن الإنسان وعن الأشياء في واقعها العميق الذاتي، وفي أشدّ علاقاتها خصوصية»[٦٦]. وإظهار الأشياء والتعبير عنها إبداعياً يتأصل في الوعي من حيث كونه وجوداً في العالم قائماً على المعرفة وممكناتها، ذلك أن الإنسان «يوجد على ذلك النحو الذي لا يتجاوز ذاته نحو إمكانيته فحسب، وإنما يتجاوز أيضاً الأشياء المحيطة به نحو وجودها حتّى إنّها تكشف له ماذا تكون»[٦٧].

وعليه فإن العلم الشعري إذ يشكل الأشياء ويمنحها وجوداً بكراً، يشكّل ذاته ويحقق وجوده الماهوي الأصيل. وأعتقد أن هذا هو التفسير الدقيق لما كشفنا عنه من ترميزات. إن المقوم الأخير للعلم الشعري العربي هو الترميز، فالمعرفة الجمالية ترميزية ضرورة، لأن كلّ الظواهر التي تتشكل شعرياً إنما هي ترميز لذاتية الوعي الذي ينجز ذاته ورؤيته عبرها.

(٦٥) ابن وهب الكاتب، **البرهان في وجوه البيان**، ص ١٦٤.

(٦٦) جان برتليمي، **بحث في علم الجمال**، ترجمة أنور عبد العزيز؛ مراجعة نظمي لوقا (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ٥٧٠.

(٦٧) توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص ١١٤.

إن النقلة التي أحدثها امرؤ القيس في تأسيس العلم الشعري العربي تتمثل في هذه المقومات بِكُلّ ما تنطوي عليه من فاعلية، فقد استطاع أن يشكل وعيه بذاته وبعالمه لأنه كان يعيها بعمق أكثر وأشمل من المهلهل الذي لم يكن يعي ذاته بعمق كاف لأن يؤسسها في ظواهر العالم إلا نادراً. لكن امرأ القيس كان يبني ذاته بعالمه وفيه، ويبني عالمه في ذاته وبها. فقد أدرك أن الوعي بالذات ينبني على الوعي بالعالم في أدق تفاصيله، وهذا ما حققه في ما لمسناه من تحليل تشكيلاته وتشبيهية وعيه. وما كان ذلك ليتحقق فعلاً لولا وضوح المنهج والرؤية لديه والذي مكنه من بناء عالم شعري غني بالتفاصيل والتشكيلات المتنوعة الصادرة من أعماق وعيه. لقد كان يريد أن يرى ويُري المعنى والشعر والجمال في كلّ شيء يعنيه وعيه ويقصده. وأظن أن هذا يفسر لقبه الآخر (الضلّيل) تفسيراً أقرب إلى دوره وفاعليته كشاعر، فهو صيغة مبالغة من تطلّب المعنى الشعري ـ ضالّته ـ والبحث الدائب عنه في كلّ أفق.

رابعاً: السمات العامة لتطور تشبيهية العلم الشعري

في هذا المحور، سأحاول الكشف عن منهج العلم الشعري ورؤيته، وما شهده من تطور بعد مرحلة امرئ القيس. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن عملي سيكون مكثفاً وموجزاً بدرجة كبيرة، مكتفياً بإبراز السمات العامة وطابعها الكلي، لأن استيفاء كلّ ما يتعلق بتشبيهية الوعي الشعري العربي في أشعار عدد كبير من الشعراء يحتاج إلى مجال واسع لا أملكه هنا.

يبدو أن فتنة امرئ القيس بهذا المنهج الجديد قد انتقلت إلى غيره من الشعراء كلّ حسب درجة وعيه الفني وقدرته على موضعة ذاته لغويّاً. والواقع أن امرأ القيس قد ساهم فعليّاً في تكريس هذا المنهج بنفسه، وحرص على نشره وإشاعته بطرق عديدة، قال الأصمعي: «قال أبو عمرو بن العلاء: «كان امرؤ القيس معنّاً، ضلّيلاً ينازع كلّ من ادّعى الشعر»[٦٨]. وقال ابن رشيق عنه: «كان شديد الظِّنة في شعره، كثير المنازعة لأهله، مدلاً بنفسه، واثقاً بقدرته»[٦٩]. وعلينا أن نفهم من ذلك أن الشاعر كان في حالة حوار وتفاعل مع غيره من الشعراء، مختبراً قدرته على التشكيل وابتكار المعاني والصور التشبيهية المعقدة، ومستكشفاً ما لديهم من قدرات مماثلة. ويحتفظ ديوانه بعدد من منازعاته هذه مع بعض الشعراء المعاصرين له منهم التوأم اليشكري،

---

(٦٨) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٤٧.

(٦٩) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ٢٠٣.

إذ طلب منه إكمال أنصاف أبيات يقولها مما يعرف بالإجازة، فابتدأ بقوله[٧٠]:

أحارِ ترى بُرَيْقا هبَّ وهْناً

فقال التوأم: كنارِ مجوسَ تستعرُ استعارا

فقال امرؤ القيس: أرِقْتُ لهُ ونامَ أبو شُريحِ

فقال التوأم: إذا ما قلتُ قد هدأَ استطارا

فقال امرؤ القيس: كأنَّ هزيزَهُ لوراءِ غَيبِ

فقال التوام: عِشارٌ وُلَّهٌ لاقتْ عِشارا.... الخ

هذا الخبر يحمل دلالتين؛ أولاهما أن منازعات امرئ القيس مع غيره من الشعراء كانت تهدف إلى إظهار علمه الشعري منهجاً ورؤية، وذلك ما يحفزهم على تطوير كفاءتهم الشعرية وأسلوبهم في تشكيل المعرفة الجمالية واستنباطها. لكنه قد يتجاوز الإظهار إلى التدريب، وهذه هي الدلالة الثانية للخبر، إذ توحي أنه كان يلقن الشعراء الذين يلتقي بهم أسس العلم الذي اكتشفه وطوره، كما يعلمهم أن يروا الظواهر التي حولهم رؤية شعرية وأن يشكلوها من هذا المنطلق تشكيلاً تشبيهياً يخيّل فيها ظواهر أخرى. وذلك يفترض تنبيهاً لهم على ضرورة أن يتأملوا في أدق التفاصيل ويبحثوا فيها عن أوجه التشابه والوحدة الماهوية وأن يعمقوا إحساسهم بها ليتمكنوا من منحها قيمة إستاطيقية ومن تشكيلها جمالياً. ويبدو امرؤ القيس في هذا الخبر وكأنه يعين التوأم على ممارسة تشكيل القصيدة وفقاً للتقاليد التي استنّها من خلال واحد من مكوناتها وهو هنا وصف المطر والسيل، فإذا مكّنه من ذلك فإنه سيمكّنه من تشكيل المكونات الأخرى والربط بينها حتّى تستوي القصيدة تشكيلياً.

لكن الأهم من ذلك أن امرأ القيس قد وفر للشعراء العرب **النصّ** الذي يستنبطون منه معرفتهم الجمالية بتتبع المنهج والرؤية اللذين ينطوي عليهما. أي أن العلم الشعري العربي أصبح بعد امرئ القيس **فقهياً** إذا صحّ التعبير، فبيانية الوعي الشعري من حيث كونها نظاماً معرفياً، لم تعد تعتمد على بيان الاعتبار والإدراك الإستاطيقي بصورة مطلقة إلا من خلال النصّ الذي تركه امرؤ القيس. وهنا يكمن تفسير مظاهر التقليد في الشعر العربي. فقد صار للنصّ الشعري الذي تركه امرؤ القيس تأثيراً ساحقاً

---

(٧٠) ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري، جمع وتحقيق شاكر العاشور (بغداد: منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٢)، ص ١٤٧ ـ ١٤٩، ويروى عنه خبران شبيهان بهذا، واحد مع عبيد بن الأبرص والآخر مع علقمة الفحل (ص٤٦١ ـ ٤٦٢).

على الشعر والشعراء. هذا لا يعني طبعاً، أن إبداعية الشعر قد توقفت، بل تحولت إلى مسار جديد، فاعتمادها على النصّ سرّع من وتيرة تطورها وزاد في تعقيدها ووسع من مجال رؤيتها، ذلك أن الأساس المنهجي أصبح أكثر رسوخاً، الأمر الذي أدى إلى استشراف الممكنات الجديدة للعلم الشعري لتبدأ مرحلة البناء.

وتكشف بعض الأخبار التي تُروى عن الشعراء من عرض أشعارهم على غيرهم أو الاحتكام إلى شاعر كبير. . . الخ، عن دلالة رئيسيّة هي أنهم كانوا يريدون اختبار أو عرض مدى التزامهم بالأساس المنهجي وما أدى إليه من معرفة مستنبطة. وفي كثير من الأحيان تتوقف مكانة الشاعر على ذلك تحديداً، أعني على دقة منهجه ودرجة التعقيد التي يمتاز بها تشكيله للمعنى تشبيهياً من هنا حرص الشعراء على التمكن من مقومات العلم الشعري مركزين على التشبيهية حصراً.

ومن الأخبار التي تعضد هذا ما يروى عن زهير بن أبي سلمى عندما أراد أن يختبر ابنه كعباً ليعرف مدى كفاءته وقدرته على القياس والتخييل، قبل أن يأذن له بقول الشعر، فأردفه خلفه على ناقة وقال، طالباً من كعب أن يجيز أبياته(٧١):

وإني لتُعديني على الهمِّ جَسرةٌ ... تخبُّ بوصّالٍ صَرومٍ وتُعنِقُ

فقال كعب:

كبُنيانةِ القَرئيِّ موضعُ رحلِها ... وآثارُ نِسعَيها من الدَّفِّ أبلقُ

فقال زهير:

على لاحبٍ مثل المجرّةِ خِلتُهُ ... إذا ما علا نَشزاً من الأرضِ مَهرقُ

فقال كعب:

منيرٍ هداهُ، ليلُهُ كنهارِهِ ... جميعٍ، إذا يعلو الحُزونةَ أفرقُ

ثمّ بدأ زهير في نعت النعام ليعتسف بكعب طريقاً آخر من الشعر:

وظلَّ بوعساءِ الكثيبِ كأنّهُ ... خباءٌ على صقبي بَوانٍ مُرَوَّقِ

فقال كعب:

تراخى لهُ حبُّ الضَّحاء وقد رأى ... سماوةَ قشراءِ الوظيفينِ عَوهَقِ

---

(٧١) انظر: **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.])، ص ٢٥٦ ـ ٢٥٩، و**شرح ديوان كعب بن زهير**، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.])، المقدمة، ص ص ـ ف.

فقال زهير:

تحنُّ إلى مثلِ الحبابيرِ جُثَّمِ لدى مُنتَجٍ من قيضِها المتفلِّقِ

فقال كعب:

تحطَّمَ عنها قيضُها عن خراطمٍ وعن حَدَقٍ كالنَّبْخِ لم يتفتَّقِ

وعند هذه النقطة بالذات تنتهي هذه المحاورة التشكيلية بالسماح لكعب بقول الشعر. لكنها تنطوي على دلالات عديدة، فهي تكشف أولاً عن أن التشبيهية أصبحت عماد العلم الشعري من حيث كونه فناً وصنعة، لقد أراد زهير أن يكتشف الطريقة أو المنهج الذي يتبعه ابنه في تحصيل المعرفة الجمالية ومدى انضباطها ودقتها في القياس واستنباط العلاقات المشتركة بين الظواهر وغيرها من مقومات العلم الشعري. والملاحظ أن زهيراً يحاور ابنه بمنطق محدد وينتظر منه أن يتبعه في ذلك، أعني التشكيل التشبيهي القائم على القياس والتعليق، ولنلاحظ أيضاً أن زهيراً لا ينتظر من ابنه أن يأتي في تشبيهاته بظواهر مألوفة، لقد أذن لابنه بقول الشعر معترفاً بكفاءته، حين شبه عيون أفراخ النعام التي لم تنفتح بعد ببثور الجدري المنتفخة التي توشك أن تتقيح وهو تشبيه قبيح طبعاً من الناحية الواقعية. لكن المسألة هنا ليست الجمال أو القبح في ذاته، بل التشكيل الجمالي الفريد الذي يدلّ على عمق وعي الشاعر المبتدئ وحساسيته المفرطة الأصيلة بأدق تفاصيل الأشياء، وذلك ما حقق جمالية التشكيل ومنحه قيمة شعرية مدهشة.

إلى ذلك فإن زهيراً كان يريد أن يختبر سرعة بديهة كعب على الرغم من انتقاله من موضوع إلى آخر ليستدل بذلك على مدى تمكنه من التقاليد الفنية للعلم الشعري ومن مقوماته، وليتأكد من اكتسابه للمنهج والرؤية والمنطق الذي يؤسس المعرفة الجمالية.

لقد تبنى زهير وابنه وغيرهما من الشعراء الأساس الذي أسسه امرؤ القيس وبنوا عليه. ذلك أنهم اكتشفوا أن بإمكان التشبيهية أن توسع عالمهم، وتنمي وعيهم بذواتهم ووجودهم على نحو أعمق حتّى أصبحت عيناً يرون بها الشعر في كلّ شيء وفي أنفسهم، ومعياراً لتحديد المكانة الشعرية لِكُلّ واحد منهم. فهذا النابغة يرى كلّ مجده الشعري متضمناً في البيت الذي قاله في مدح النعمان:

فإنّكَ كالَّليلِ الذي هو مدرِكي وإن خِلتُ أنَّ المنتأى عنكَ واسعُ

حتّى صار هذا البيت التشبيهي الفريد معياراً يفضل النابغة نفسه به على غيره من الشعراء، لأنه يدلّ على براعة أهّلته لأن يكون حكماً بينهم، وواضح أنهم يعترفون له بذلك.

لقد عرف الشعراء أن مكانتهم الشعرية تتحدد بمدى إخلاصهم للتشبيهية أساساً للعلم الشعري ولمقوماته، وكان كلّ منهم يسابق الآخر للوصول إلى ما كان يعرف بالتشبيهات العُقْم التي لا ينازعه فيها غيره، ويعترف به من أجلها شاعراً مبدعاً(٧٢).

وإذا تصفحنا دواوين الشعراء العرب لكشفت لنا عن مدى فتنتهم بهذا المنطق الجديد في الرؤية والمنهج وعنايتهم الفائقة به، ذلك أن وعيهم أصبح أكثر حدة وحيوية ورهافة، فضلاً عن أن الطريق الذي ينبغي أن يسلكوه إلى المعرفة الجمالية والعلم الشعري صار أكثر وضوحاً. لقد منحهم امرؤ القيس المصباح وأخذ كلّ واحد منهم يضيء الطريق للآخر، إلى ذواتهم وإنسانيتهم، ويسير فيه خطوة أخرى إلى الأمام.

والواقع أن المسار الذي طرقته التشبيهية بعد امرئ القيس كان ينزع إلى التعقيد والعمق والغرابة أكثر فأكثر، سواء على صعيد التشكيل الجزئي أو التشكيل الكلي لفضاء القصيدة والترميزات الخاصة بالمعرفة الجمالية. وللكشف عن بعض أبعاد هذا المسار بصورة عامة جدّاً، لنختر نماذج تمثيلية عامة لِكُلّ واحد من هذه الأصعدة.

فعلى صعيد التشكيل الجزئي نزع بعض الشعراء إلى التغريب والمبالغة في الوصف والتخييل، فهذا تأبط شرّاً يشكل مشهداً غريباً ومذهلاً للموت غاية في الكثافة(٧٣):

نحزُّ رقابَهم حتّى نَزعنا وأنفُ الموتِ منخرُهُ رثِيمُ

هذا التشكيل يجسّد الموت الذي واجهه الشاعر وقومه ممثلاً بأعدائهم، وقد انكسر أنفه وصار ينزف الدم بعد هزيمتهم، ويمتاز هذا التشكيل بالمبالغة والغرابة والتعقيد والعلاقات المكثفة. فهناك أولاً علاقة الأعداء بالموت، فالشاعر يتمثلهم موتاً يتقدم إلى قومه ويسعى إلى فنائهم، ثمّ علاقة هزيمة الأعداء وسقوطهم بين قتيل وجريح، فما نزفوا من دمّ إنما هو دمّ الموت الذي تقدّم عليهم، وجعل الشاعر الأنف المكسور موضعَ النزف ليوحي بمدى عزة قومه إذ استطاعوا أن يذلوا الموت ويقهروه، والأنف عادة ما يرمز إلى العزة والأنفة، وهذه علاقة أخرى، ثمّ تأتي أخيراً العلاقة التي ابتدعها الشاعر بين الموت والإنسان هيئة وجسداً إنسانيّاً محطماً ليؤطر بها كلّ العلاقات السابقة. إن غرابة التشكيل تأتي من هنا، لأنه منح الموت ـ المعنى جسداً

---

(٧٢) التشبيهات العقم هي التي لم يُسبق أصحابها إليها ولا تعدى أحد بعدهم عليها أي أخذها منهم أو قلدها، انظر: ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ٢٩٦.

(٧٣) **شعر تأبط شرّاً**، دراسة وتحقيق سلمان داوود القرة غولي وجبار تعبان جاسم (النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣)، ص ١٤٣.

إنسانياً محطماً على القياس. لكننا قد نصادف من الشعراء من يأتي بالتشكيل الغريب لا لشيء سوى إثارة الدهشة وافتتاناً بفكرة التعليق والتخييل. فمن ذلك قول الشمّاخ بن ضرار الذبياني(٧٤):

ماذا يَهِيجُكَ من ذكر ابنةِ الراقي إذ لا تزال على همٍّ وإشفاقِ
قامتْ تُريكَ أثيثَ النّبتِ منسدلاً مثلَ الأساودِ قد مُسِّحْنَ بالفاقِ

إننا ولأول مرة، نصادف تشبيهاً فريداً لا مثيل له في الشعر العربي: لقد تحولت خصلات شعر المرأة الكثيفة والمنسدلة إلى أفاع سوداء لامعة لأنها ممسوحة بالزيت. ويبدو أن الشاعر لم يأبه لما توحي به الأفاعي من شعور بالنفور والخوف حين تجتمع على رأس هذه الميدوزا العربية، فقد كان معنياً بعلاقات اللون والكثافة واللمعان وبدا كأنه يجرد الأفاعي من أذاها المعروف ليتأملها في ذاتها وهي كائنات جميلة فعلاً. وربما يرتد هذا التشكيل الغريب والمنفِّر إلى ما يريد أن يوحي به الشاعر من طبيعة علاقته المتأزمة مع هذه المرأة، إذ لا يلبث أن يغادرها فوراً ليبدأ رحلته عنها إلى حيث يتغلب على هذا التأزم عند ممدوحه عرابة الأوسي.

والواقع أن الشماخ يظهر في بعض الأحيان تعقيداً في تشبيهاته بحيث يصعب تمثلها لكنها تظل موحية بعلاقاتها. فهو يشكل عيون الأُتُن (إناث الحمير الوحشية) وهي تنتظر غياب الشمس آباراً جافة ليبالغ في الإيحاء بعطشها إلى الماء حتّى يجعلها العطش نفسه(٧٥)، أو أنه يخيل في ظلّ ناقته وهي تقطع الصحراء في الهاجرة، نعامة شابة ذات ريش كثيف يتموّر ليوحي بذلك أن ناقته لسرعتها لا تكاد تمس الأرض بل هي تطفو عليها ممتطية هذه النعامة المسرعة(٧٦). وهذه الفتنة بالسرعة وتشكيلها سنجدها أيضاً عند العباس بن مرداس السُلَمي وهو يراقب فرسه(٧٧):

جاءَ كلمْعِ البرقِ جاشَ ناظرُهْ
يَسبَحُ أُولاهُ ويطفو آخرُهْ
فما يَمَسُّ الأرضَ منهُ حافرُهْ

---

(٧٤) **ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني**، حققه وشرحه صلاح الدين الهادي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨)، ص ٢٥٣.

(٧٥) **ديوان العباس بن مرداس السلمي**، تحقيق وجمع يحيى الجبوري (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٦٨)، ص ١٥٢.

(٧٦) المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(٧٧) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

ففي هذا التشكيل الفريد يدخل البرق في الفرس لعلاقتي السرعة واللمعان ليثير شعوراً بالمهابة والعظمة مثل البرق إذ يملأ أقطار السماء بالنور الباهر المفاجئ. والشاعر لا يكتفي بهذه العلاقة، بل يجعلنا نتخيل عدو الفرس سيلاً لامرئيّاً يسبح فيه جسده ليتدفق بحركة هائلة في سرعتها بحيثُ إنّه لا يمس الأرض أبداً لأنه محمول على هذا السيل اللامرئي.

ويجمع عنترة بين غرابة التشكيل وتعقيده في علاقات متشابكة ما كان لينتبه إليها لولا حدة وعيه وأصالة إحساسه بالأشياء، كما في هذا النموذج الذي أثار إعجاب القدماء وسموه التشبيه العقيم (لم يسبقه إليه أحد ولا قلده فيه أحد) لفرادته وغرابته[٧٨]:

وكـأنَّ فـأرةَ تـاجـرٍ بـقـسـيـمـةٍ	سبقتْ عوارضَها إليكَ من الفمِ
أو روضـةً أُنُـفـاً تـضـمَّـنَ نـبـتَـهـا	غيثٌ قليلُ الدِّمْنِ ليس بمَعلَمِ
جـادتْ عـلـيـهِ كـلُّ عـيـنٍ ثـرّةٍ	فتركْنَ كلَّ حديقةٍ كالدرهمِ
.. فترى الذبابَ بها يغنّي وحدَهُ	هزِجاً كفعلِ الشاربِ المترنّمِ
غـرِداً يـسـنّ ذراعَـهُ بـذراعـهِ	فعلَ الُمكِبِّ على الزنادِ الأجذمِ ..

يبدأ عنترة هذا التشكيل الوصفي لفم حبيبته وطيب رائحته مخيّلاً فيه العطر والمسك يتضوع منه، وهذه العلاقة فتحت المجال أمام وعي الشاعر ليستحضر روضة مخصبة لا يصلها أحد (وهو بذلك يوحي ببكورة المرأة وحصانتها) قد رواها الماء (ترميز للحياة المترفة المنعمة) الذي يترقرق بين نباتها الغض، والعلاقات كلها واضحة ومكثفة عند التأمل. لكن الشاعر ينتقل فجأة إلى جزئية تبدو استطراداً لا علاقة له بالسياق الأصلي وهو التشكيل الوصفي لفم حبيبته وطيب رائحته، إذ يدخل الذباب وحركته وطنينه فرحاً بهذه الروضة التي يحيا فيها وحده، فكيف نفهم ذلك؟

لا شكّ في أن المسألة هنا تتعلق بطبيعة المعرفة الجمالية ومقوماتها، التي تخرق حدود التعرف الواقعي، وتبدأ من اندماج وعي الشاعر بموضوعه واستغراقه فيه. إن تشبيهية الوعي وهو يشكل فم المرأة حين يستحضر الروضة فيه، تحوله إلى روضة فعلاً، أي أن الفم سيتحول إلى عالم حقيقي له حضوره الخاص والمستقل. ومن ثمّ،

---

(٧٨) **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ٧٦ ـ ٧٧، وفي رواية أخرى لرابع هذه الأبيات: وخلا الذباب بها فليس ببارح. وهي رواية أقرب إلى ما تتضمنه الأبيات من رؤية الشاعر لذاته وعالمه وعلاقته بالمرأة.

فإن وعي الشاعر سيحيا هذا الحضور بِكُلّ تفصيلاته وذلك مسوّغ انتباهه إلى الذباب، ليشكّله في صورة غاية في الدقة والأصالة. فقد أثارته تلك الحركة التي نرى الذباب يؤديها غالباً حين يحك ذراعيه ببعضها إلى الأمام والخلف، فأتى بهذا التشكيل المبتكر الذي لم يسبقه إليه أحد ولا نازعه فيه. وكثيراً ما أبدى نقادنا وبلاغيونا القدامى إعجابهم بجمال هذا التشكيل دون أن يعرفوا السبب الحقيقي لذلك ولا أشاروا إليه. ولكن لو تمعنّا في المشهد لتبين لنا أن جماليته تكمن في العلاقات المكثفة التي يتضمنها ودلالاتها، فريق المرأة غالباً ما يشبَّه بالخمرة، وهذا ما جعل الشاعر يؤوّل طنين الذباب وقد ذاق هذه الخمرة وعاش نشوتها بغناء من انتشى بالخمر، ومن ثمّ فإن النار التي سيوريها ترتبط بهذا السياق بطريقة ما، يمكن أن تكون مثلاً، الشهوة التي سيثيرها فم الحبيبة بطيب رائحته. هذا تأويل، والتأويل الأعمق لهذا المشهد أنه عبارة عن حلم يقظة رمزي، فالشاعر يحلم أن يختلي بهذه المرأة وحده وأن تكون له وحده، ومفتاح هذا التأويل يكمن في اختيار الذباب بالذات ليخلو بالروضة وهو يمثل ذات الشاعر حصراً، ولنتذكر أن اسم الشاعر **عنترة** يعني الذبابة! ولإيضاح ذلك أكثر، يرى الشاعر ذاته ـ الذباب ـ خالياً بهذه الروضة ـ المرأة ـ فهي له وحده، ولكن في غمرة هذه السعادة والنشوة، ثمة شيء مرير؛ إنّه الوعي بأن هذه العلاقة بالمرأة مستحيلة في الواقع، ولذا يتحول الذباب إلى رجل أجذم مقطوع الكفين يحاول عبثاً أن يستوقد ناراً. وهذا يعني أن قيمة التشبيه تأتي من أنه يختزل رؤية الشاعر لذاته من جهة ولعالمه من جهة أخرى.

لنلاحظ كثافة العلاقات وضمنيتها وارتباطها بسياق التشكيل العام، مما يدلّ على تعقيد في الاستنباط يتمثل في اختزال خطوات القياس ومبررات التخييل، لقد بدأت تشبيهية الوعي الشعري العربي تستثمر مقوماتها إلى أقصى الحدود، وتتعرف على العالم وتعيد بناءه بشكل أكثر عمقاً وأدق تنظيماً. والدليل على ذلك أن هذا المشهد يكشف عن رؤية الشاعر لذاته ولعالمه وللمرأة بوصفها رمزاً لوجوده وحريته. وما دامت الحرية خصباً وتجدداً، فقد تحوّلت المرأة إلى روضة رائعة، أما الذباب فهو ترميز لذات الشاعر وهو منتشٍ بحبه لها الأمر الذي يعني أن عنترة ـ الذباب يعيش حلم يقظة يخلو فيه بهذه المرأة متشبثاً بها يحيا خصبها ووجودها اللانهائي، لكنه في العالم القبلي لا يجد سبيلاً لتحقيق حريته هذه، ولذلك يتحول الذباب إلى رجل مقطوع الكفين يحاول عبثاً أن يشعل ناراً مستحيلة.

والواقع أن فتنة الشعراء بالتعقيد والغرابة على صعيد التشكيل الجزئي قد فتحت الباب أمامهم ليمارسوا الفاعلية نفسها في مجال أوسع وأكثر تفصيلاً على صعيد التشكيل الكلي للقصيدة، فقد أصبحت تتكون من تشكيلات جزئية مترابطة تنتظمها

شبكة من العلاقات التي تُشتق من رؤية القصيدة وتتأطر بها. وما ذلك إلا لأن العلم الشعري أصبح أكثر وعياً بهدفه وهو تأسيس المعرفة الجمالية في الواقع، وبهذا الصدد يقول عبيد بن الأبرص[٧٩] :

سلِ الشُّعراءَ هل سبحوا كسَبْحِي ... بحورَ الشعرِ أو غاصوا مَغاصي

لساني بالقريضِ وبالقوافي ... وبالأشعارِ أمهرُ في الغِياصِ

لقد أصبحت المعرفة الجمالية نتاج تأمل واستنباط حتّى صار على الوعي الشعري أن يغوص في ذاته ليجد العالم الجديد الذي ينبغي بناؤه وتأسيسه، مستنداً إلى ما منحته إياه التشبيهية من رؤية منهجية منضبطة يستطيع بها أن يشكّل ما يستنبطه من معرفة، وأن يستوعب توسعها وينظمه بدقة، وللشعراء في هذا مذاهب، فمنهم من يكثف رؤية القصيدة في تشكيل كلي يتكون من جزيئات تشبيهية صغيرة، ومنهم من يستطرد في التشكيل الجزئي لينتقل إلى تشكيل آخر، ومن ثمّ تتكامل رؤية القصيدة من خلال تأطيرها للعلاقة بين التشكيلات المكونة، ومنهم من يجعل التشكيل الجزئي ممهداً لما يريد أن يعبر عنه. فمن ذلك قول عبيد بن الأبرص[٨٠] :

يا من لبرقٍ أبيتُ الليلَ أرقُبُهُ ... من عارضٍ كبياضِ الصبحِ لمّاحِ

دانٍ مُسِفٌّ فُوَيقَ الأرضِ هَيْدَبُهُ ... يكادُ يدفعهُ من قامَ بالرّاحِ

ينزعُ جلدَ الحصى أجشُّ مبتركٌ ... كأنَّهُ فاحصٌ أو لاعبٌ داحِ

كأنّ ريِّقَهُ لمّا علا شطَباً ... أقرابُ أبلق يَنفي الخيلَ رمّاحِ

كأنّما بين أعلاهُ وأسفلهِ ... رِيطٌ مُنشّرةٌ أو ضوءُ مصباحِ

فالتجَّ أعلاه ثمّ ارتجَّ أسفلهُ ... وضاق ذرعاً بحمل الماء منصاحِ

كأنّ فيه عِشاراً جِلّةً شُرُفاً ... شُعْثاً لهاميمَ قد همَّتْ بإرشاحِ

بُحّاً حناجرُها هُدلاً مشافرُها ... تُسِيمُ أولادَها في قَرقرٍ ضاحِ

.. فأصبحَ الروضُ والقيعانُ مُمْرِعةً ... من بين مرتفعٍ فيه ومن طاحِ

لنحاول أولاً، أن نتبين كيف يقوم الشاعر باستنباط علاقات التشكيل هنا، قبل أن نربطها برؤية القصيدة، فالغيم الكثيف الذي تكتنفه ظلمة الليل المدلهمة، جعلت

---

(٧٩) **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ١١٢.

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٣٤ ـ ٣٦.

الشاعر يرى في البرق في شدّة سطوعه ولمعانه صبحاً يخترق الليل لمحاً، والشاعر إذاً يخلخل العلاقة التعاقبية بين الليل والنهار في الوعي النثري. وعلاقة الاستنباط واضحة لكنها تؤدي وظيفة تخييلية غير مألوفة بعض الشيء، ثمّ يستمد الشاعر من كثافة الغيم المثقل بالماء والريح جسداً كونياً هائلاً يمرّ على الأرض، ويتمثله وهو ينزع جلدها حصاها والتراب طائراً مهولاً يفحص بقدميه وجناحيه أو لاعباً يدحو حجارته ويدفعهما بعيداً. لنلاحظ العلاقة المعقدة والكثيفة بين هيئة الغيم بجسده الوثير، وبين ريش الطائر وغائية حركته، وحركة الطائر واللاعب. إن الشاعر يوحي خفية بما سيؤدي إليه المطر من خصب وتجدد ذو نظام وغاية من خلال اللاعب، الأمر الذي يعني أن هناك تسلسلاً في الاستنباط ومنطقاً للقياس يخيّل أو يوحي بدلالات إضافية في ما ينشئه من علاقات التشكيل الظاهرة، وما ذلك إلا لأن طبيعة الرؤية إلى الظواهر قد تغيرت جوهرياً، وأصبحت جمالية من حيث الماهية والوظيفة. والشاعر يحاول أن يكثف رؤيته ويعدد منظوراتها وينوعها، ولذلك فهو يستحضر الغيم/ البرق، السواد/ البياض. ومما يضمه الغيم من تشكيلات متحركة في الريح خيولاً سوداء متسابقة تملأ السماء، أحدها ذو بطن أبيض يظهره في حركة الرَّمح التي تشير إلى نشاطه وحيويته، وهو يسوق الخيول الأخرى أو يقودها، ولا شكّ في أن العلاقة هنا تبدو غريبة مألوفة، لكنها تظل مبررة بمنطق الرؤية الشعرية القائم على تجاوز الحدود التي يقيمها الوعي النثري بين الأشياء. إن الوعي الشعري يبتدع العلاقات ويوحي بمنطقها إيحاء وتخييلاً، فيترك للغرابة أن تستثير وعي متلقيه ليجد لها مبرراً شعرياً ويتابع تحول العلاقات وتشكيلها في سياق الرؤية الجمالية التشبيهية. وبالمنطق نفسه يتحول مشهد الغيم إلى أقمشة وثيرة ترتفع في السماء ويضيئها مصباح، لا تلبث لكثرة ما تحمله من ماء أن تتشقق عنه، ثمّ يتحول المشهد بحكم علاقة الامتلاء والحركة والألوان إلى قطيع من النوق السوداء الضخمة المسنة التي تصحب صغارها وتوشك أن تضع حملها الجديد، فهي تطلق أصواتاً (الرعد) أبحّها الحنين واللهفة والألم.

ولنلاحظ هنا كثافة العلاقات المستنبطة ودقتها بين شكل الغيم ولونه وامتلائه بالماء ـ الخصب، وبين أشكال النوق ولونها وامتلاء بطونها، وقطع الغيم وتدافعها في السماء والقطيع الذي يتجمع في الأرض وأصوات الرعد المدوية وحنين النوق وتجاوبها وهي تنادي صغارها لتدّر لها باللبن، وأخيراً تأتي العلاقة الخفية بين الخصب الذي سيحققه المطر وبين الولادة. وهذا يدلّ على أن الاستنباط والتشكيل الجمالي ليس عشوائياً على الرغم من غرابته، وإنما هو محكوم برؤية تبتكر العلاقات وتمنحها التماسك.

إن عبيداً يكشف عن وعي عميق وقدرة فذة على التشكيل والوصف تتبنى

مقومات العلم الشعري وتمضي بها إلى أقصى مداها مانحة موضوعها حضوراً عيانياً فريداً ممتلئاً بالحيوية وقوة التأثير، ليعضد رؤية القصيدة وهي تعاني غربتها وتبحث عن خلاصها في عالم الدهر. ولنلاحظ أن مشهد المطر والغيم ينبثق أملاً مرتقباً (وهذه دلالة مراقبة البرق الآتي) من تأزم علاقة الشاعر بامرأته أولاً، وانفصاله عن مقومات وجوده وتبددها منه وحضور الموت والفناء في وعيه حضوراً حاداً لم يخففه التجاء الشاعر إلى الخمر. إن المطر يأتي لكي يحل كلّ هذه المشكلات ويبدل وجه العالم الدهري ويملأه بالخصب والتجدد. وفي النهاية فإن مشهد الغيم والمطر ليس إلا ترميزاً لما يريد أن يستبق به الشاعر موته إذ يؤسسه وعياً ووجوداً ذا فاعلية خارقة.

إن ما كشف عنه عبيد من ارتباط بين رؤية القصيدة وهذا التشكيل التشبيهي سيتعزز بنمط آخر من التشكيل، نجده عند أوس بن حجر مثلاً. ولكن ما يميز هذا النمط النموذجي أنه ينبثق وينمو في سَورة اعتداد الشاعر بوعيه وبذاتيته وافتتانه باستقلالية وجوده الفذ، إنّه يبدأ قصيدته من صحوة قلبه (وعيه) مما كان يلهيه عن وجوده ليبدأ بتأمله وبنائه، وفي هذا السياق يأتي النموذج التشكيلي الذي نقتطعه هنا، يقول[٨١]:

وإني امرؤٌ أعددتُ للحربِ بعدما ... رأيتُ لها ناباً من الشرِّ أعصلا

أصمَّ رُدَينيّاً كأنَّ كعوبهُ ... نوى القسبِ عرّاصاً مِزَجّاً ومُنصُلا

عليهِ كمصباحِ العزيزِ يَشُبُّهُ ... لفِصْحٍ ويحشوهُ الذُّبالَ المُفتّلا

وأملسَ صُوليّاً كنِهْيِ قرارةٍ ... أحسَّ بقاعٍ نفحَ ريحٍ فأجفلا

كأنَّ قرونَ الشمسِ عند ارتفاعِها ... وقد صادفتْ طلْقاً من النجمِ أعزلا

تردَّدَ فيهِ ضوؤها وشُعاعُها ... فأحسِنْ وأزيِنْ بامرئٍ إنْ تسَرْبلا

وأبيضَ هنديّاً كأنَّ غِرارَهُ ... تلألُؤَ برقٍ في حَبِيٍّ تكلّلا

إذا سُلَّ من جَفْنٍ تَأَكَّلَ أثْرُهُ ... على مثلِ مِصحاةِ اللُّجَيْنِ تِأكُّلا

كأنَّ مدبَّ النَّمْلِ يتَّبِعُ الرُّبى ... ومَدرجَ ذَرٍّ خافَ بَرداً فأسهلا

على صفحتَيْهِ من مُتونِ جِلائهِ ... كفى بالّذي أُبلي وأَنعتُ مُنصُلا.

إن المعرفة الجمالية التي يكشف عنها هذا التشكيل لا تُستمد من العلاقات

---

(٨١) أوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د. ت.])، ص ٨٣ ـ ٨٥.

القياسية المستنبطة التي تجمع بين الظواهر وتخيل بعضها في بعض فحسب، بل تنبني أيضاً على دقة الملاحظة والإحساس الفريد حدّ التوحد، بما يتفاعل معه وعي الشاعر منها. وهذا كلّه مشتق من حيوية الوعي التي بدأت بها القصيدة، فهو محض تظاهر لها في جمالية التشكيل وفنيته.

إن هناك شعوراً بضرورة مواجهة عالم الدهر والفناء والتغلب عليه بحكم هذا التشكيل، ولذلك يبدأ من نقطة محددة؛ فهو يجسد عالمه عالم الحرب، تجسيداً غاية في الدقة والكثافة فيتمثله حيواناً بشعاً كاسراً قد كشّر عن أنيابه استعداداً للهجوم. وكان هذا المشهد كافياً لاستفزاز وعي الشاعر لأن يستنفر كلّ قدراته على الفاعلية والوجود ويبين عنها استعداداً للمواجهة، ممثلة بعدته وأسلحته التي هي ترميزات لمقومات الوعي. والشاعر يبدو مفتوناً بهذه المقومات، ولذلك يحشّد لتشكيلها كلّ طاقته على التمييز والتعليق والإحساس الأصيل. فرمحه غاية في الصلابة والمرونة والقوة، ولكي يزيد من حدة حضوره وفاعليته يجعل نصله مثل لهب المصباح النقي الذي يوقده ملك في ليلة عيد. لاحظ كيف تمتزج الماهيات والمعاني في هذا النصل (اللمعان والرهافة والمضاء والمهابة والجلال) وكلها ترميزات لفاعلية الوعي ولذاتيته واعتداده بها.

وفي غمرة هذا الافتتان تحضر الدرع، والشاعر يكشف هنا عن مدى عمق إحساسه بالظاهرة التي يخيلها في تشكيل الدرع، وهي الماء الصافي الذي تجمّع في منخفض من الأرض ومرت عليه نفحة ريح، فنسجت صفحته بمويجات صغيرة متقاطعة. لكن الشاعر لا يقول ذلك مباشرة، إنّه يستحضر منطق المعرفة الجمالية المخلخل لنمط الرؤية المعتادة، فيسبغ على الماء ماهية إنسانية؛ لقد أخافته نفحة الريح المفاجئة فاقشعر جلده! ثمّ يضفي على المشهد ضوء الشمس النقي إذ تعاود الظهور بعد المطر وتردد أشعتها في تكسرات الماء ومويجاته ليقول بذلك إنه لا يرتدي درعاً عادية، وإنما شيء مصنوع من الماء والضوء والريح، شيء غاية في البهاء، أو بكلمة واحدة؛ درع شعرية. وبالرؤية نفسها يصنع له سيفاً شعريّاً يتحول إلى ضوء محض لشدة مضائه وبريقه، وإلى برقٍ يتلألأ في سحاب ربيعي متراكم. والشاعر يوكد ذلك بإشارته إلى أن البريق والتوهج لا ينعكس على سطح السيف بل هو صدور عن جوهره، كما يصدر توهج الفضة عن جوهرها، وهي رؤية شعرية تأتّت له من حدة وعيه وتعمقه في تأويل ماهية السيف. وهذا ما سيتيح له أن يرى ما على صفحتيه الصقيلتين من نقط سوداء ناعمة نملاً، وهذا تأويل غريب تزداد غرابته حين يتوحد وعي الشاعر بالنمل فيسير معه ويشعر بشعوره إذ يختار طريقه على الأرض محتمياً من البرد. إن أصالة إحساس الشاعر وعمق تأمله للظواهر يجعله يستدل من مسار النمل التواءً وصعوداً وهبوطاً، على مشاعره الدقيقة وينقل ذلك كلّه إلى السيف، حتّى يخيل

إلينا أنه سيف حيّ، ففيه من الطرائق والحركة ما يوحي بالشعور والحياة.

إن هذه الجزئية من التشكيل تضم استطراداً يدلل على عمق إحساس الشاعر وأصالته، لكنه سيبلغ بهذا الاستطراد مبلغاً يتجاوز الحدود، حين يبدأ بتشكيل قوسه الشعرية وسهامه. إذ يستغرق منه ذلك سبعة وعشرين بيتاً مليئة بالتفاصيل والتشبيهات الغريبة والأحداث المعقدة فهو يتابع عملية قطعها وصناعتها خطوة خطوة، ويصف مشاعر صانعها تجاهها وكيف ارتقى جبلاً صخرياً وعراً حتّى تشققت يداه ونزفت أظافره ليأتي بها من نبعة تنمو بأعلى الجبل. . . الخ. وتعليل ذلك أن تشبيهية الوعي الشعري تؤدي المعرفة الجمالية تشكيليّاً، أعني تحضرها وجوداً حيّاً فاعلاً، وذلك ما يبرر الاستطراد لأنه يؤدي الوظيفة ذاتها بوساطة التفصيل، أي أن المعرفة الجمالية تتأدى إما عن طريق تكثيف العلاقات واختزالها، أو تفصيلها للغاية، وفي كلتا الحالتين يؤدي التخييل عمله تشكيلاً وتأثيراً. وتلك مسألة يعرفها الشعراء لأنها ترتبط بالطابع الإبداعي للشعر وبصنعته، وهنا لنتذكر ما وضحه بول فاليري بقوله: «لقد قال فولتير بلباقة بالغة إن الشعر لا يصنع من شيء غير التفاصيل الجميلة، وأنا لا أقول بأكثر من هذه الدقة»[٨٢]. وفي هذا السياق يقول الشاعر الفرنسي مالارميه: «إنّها لَشعرية بالغة الجدة أن يرسم الشاعر بدل الشيء، الأثر الذي يحدثه». فالشاعر يفتتن بالتفاصيل الجميلة تشكيليّاً لافتتانه بكفاءته وقدرته على التشكيل، ومن ثمّ، فهو يبرزها للإبانة عن ذاتيته وعمق علاقتها بعالمها وشمولية وعيه، فضلاً عن تمكنه من مقومات العلم والمعرفة وتصرفه فيها أنى شاء.

على صعيد آخر قد يذهب بعض الشعراء إلى اشتقاق مكونات التشكيل بعضها من بعض، ويحكّمون هذا الاشتقاق برؤية القصيدة. وأعتقد إنّني أوضحت جانباً من ذلك في المبحث السابق حين تناولت العلاقة المنضبطة بين المكونات التشكيلية والإيقاع الدلالي الذي ينتظم المعنى والرؤية ويسير بها على وفق منهج واضح ودقيق. وهنا، سأوضح جانباً آخر من المسألة من جهة ارتباطها بتشبيهية الوعي الشعري العربي، مختاراً قصيدة تنسب لزهير بن أبي سلمى، وهي التي مطلعها[٨٣]:

شـطَّـتْ أُمـيْـمـةُ بـعـدمـا صـقَـبـتْ　　　ونـأتْ ومـا غـنِـيَ الـجـنـابُ فـيـذهـبُ

فهذه القصيدة تبدأ ووعي الشاعر يحيا شعوراً حادّاً بالانفصال عن حبيبته التي نأت وانقطعت به قسراً، ولكنه ما زال يحن إليها ويريد التغلب على هذا القسر ممثلاً

---

(٨٢) Paul Valery, *The Art of Poetry*, translated by D. Talbot, Ballingen Series; 7 (New York: Clarke & Way, 1958), vol. 1, p. 147.

(٨٣) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٣٦٩ ـ ٣٨٠.

ببعد المسافة بينهما من حيثُ إنَّ المكان هنا شرط معطِّل لفاعلية وجوده. وأول ما يفعله الشاعر للتغلب على هذا الشرط هو ابتعاث طيف المرأة، لكن حضور الطيف لا يحلّ التأزم بل يزيده تعقيداً، ويضاعف معاناة الشاعر من الانفصال حنيناً وتشوقاً، وهنا تأتي الناقة اشتقاقاً أولياً من إيجابية الوعي وفعله الحيوي للتغلب على هذا التأزم:

هل تُبْلِغَنِّيها على شحطِ النّوى عَنْسٌ تخُبُّ بيَ الهجيرَ وتنعَبُ

أُجُدٌ سرى فيها وظاهرُ نَيِّها مرعى لها أُنُفٌ بفيدِ معشِبُ

حرفٌ عُذافرةٌ تجِدُّ براكبٍ وكأنَّ حاركَها كثِيبٌ أحدبُ

منها إذا احتُضِرَ الخطوبُ مُعَوَّلٌ وقِرًى لها خيرُ الهموم ومَهربُ

إن هذه الناقة تمثل خلاص الوعي من تأزمه عن طريق الفعل، فالقوة والصلابة التي تمتاز بها تأتي مما وفره لها الوعي من مقومات النمو (المرعى المعشب) والإيجابية (النشاط والسرعة)، بحيث أصبحت معيناً له على تجاوز الخطوب والهموم ومهرباً له منها، على حين أصاب التعب والإنهاك النوق الأخرى التي عجزت عن تحقيق خلاصها في عالم الدهر الذي يحاصرها بالضعف والعطش، أو يجردها من كلّ مقومات الفعل الإيجابي. وكل ذلك ترميز مكثف جداً لوجود الوعي في فضاء الدهر، وقسرية شروط الحياة فيه. والشاعر إذ يسعى إلى تنمية الفعل وإطلاقه إلى أقصى مداه، يشتق من الناقة وهي تقوم برحلتها حماراً وحشيّاً وحيداً:

وكأنّها صَحِلُ الشحيجِ مُطَرّدٌ أخلى له حقبُ السوارِ ومِذنبُ

.. وحِداً كمقلاةِ الوليدِ مُكَدّمٌ جأْبٌ أطاعَ له الجميمُ محنَّبُ

حتّى إذا لوحُ الكواكبِ شفَّهُ منه الحرائرُ والسفا المتصبّبُ

ارتاع يذكرُ مشرباً بثمادةٍ من دونه خُشْعٌ دنَوْنَ وأنقُبُ

.. فاعتامهُ عند الظلام فسامَهُ ثمّ انتهى حذَرَ المنيّةِ يرقُبُ

وعلى الشريعة رابئٌ متحلِّسٌ رام بعينيه الحظيرةَ شَيْزَبُ

.. فرمى فأخطأهُ وجالَ كأنّه أَلِمٌ على برْز الأماعزِ يلحبُ

إن اشتقاق الحمار الوحشي من الناقة تشكيل تشبيهي من رؤية الوعي لذاته وهو يريد مواجهة عالمه والتغلب على تأزمه وانفصاليته. ولنلاحظ كيف يعقد الشاعر العلاقات التشكيلية بين وعيه والعالم من خلال الحمار الوحشي، فهو (مطرّد) يلاحقه الصيادون، الأمر الذي أدى به إلى الانعزال والسلبية والتوحد في مكان قصي، ولكن

على الرغم من خصوبة هذا المكان، إلا أن الحمار (من حيث كونه ترميزاً للفعل الذاتي الذي يسعى إلى الإيجابية) لا يقنع بهذه الحياة المستكينة، ومن ثمّ فإنه يريد أن يوفر لذاته مقوماً آخر من مقومات الوجود (الماء) تتحقق فيه إيجابيته. ولنلاحظ العلاقة الخفية بين التعطش للماء هنا والمرأة والحنين إليها في أول القصيدة. ومثلما بدأ الشاعر رحلته إلى المرأة ليتوحد فيها ويقهر انفصاليته وتأزمه على الرغم من بعد المسافة، فإن الحمار يرحل إلى الماء وهو يعرف مشقة الرحلة، إذ عليه أن يتجاوز جبالاً وأودية تفصله عن هدفه. والغريب أن الحمار الوحشي يعرف هذا الماء ويذكره ولا يحتاج إلى سواه، لأن وعي القصيدة أيضاً يعرف بالضبط أين يكمن خلاصه. لكن هذا الخلاص مهدد بعوامل الفناء والموت، ولهذا فإن الحمار بعد أن يصل إلى الماء ويقترب من غايته، يفاجأ بصياد يترصده (الدهر) فيرميه بسهم إلا أنه يخطئه، فينجو الحمار هارباً لم يجد إلى خلاصه سبيلاً.

إن الوعي الشعري يدخل من خلال هذا التشكيل التشبيهي في مواجهة أولية مع عالمه، ويبدو وكأنه يختبر ذاته وما وفره من مقومات الوجود ليرى إن كانت ستحقق ما يصبو إليه، وهذه المواجهة لا تعدو أن تكون خرقاً للحدود الضيقة التي فرضها فضاء الدهر على الإنسان، ومحاولة للاستمرار خارجها، ولهذا فإن وعي القصيدة يكتشف أن هذا الأسلوب في المواجهة لن يكون مجدياً ولا كافياً، ومن ثمّ، فإنه يشتق من الحمار المهزوم ثوراً وحشيّاً:

أفـذاكَ، أمْ ذو جُـدَّتَـيْـنِ مـولَّـعُ	لَـهـقٌ تـراعـيـهِ بـحـوْمَـلَ رَبْـرَبُ
بـيـنـا يـضـاحـكُ رمـلـة وجِـواءَهـا	قـصْـداً إلـيـهِ فـجـال ثـمـة ردّهُ
يـومـاً أُتـيـحَ لـه أُقـيـدرُ جَـأْنَـبُ	عـزٌ ومـشـتـدُّ الـنِّـصـالِ مُـجَـرّبُ
فـابـتـزهـنَّ حـتـوفـهـنَّ فـفـائـظٌ	عـطِـبٌ وكـابٍ لـلـجـبـيـنِ مـتـرّبُ
فـتَـركْـنَ مـخْـضَـلَّ الـجـبـيـنِ كـأنَّـه	قَـرْم بـه كـدَمِ الـبـكـارةِ مُـصـعـبُ

هنا يأخذ التشكيل التشبيهي مساراً آخر، إذ يجرد الوعي الشعري من ذاته ذاتاً جديدة قادرة على المواجهة فعلاً إذ فشلت الأولى. وهكذا يحضر الثور الوحشي بهيّاً زاهي الألوان شباباً وحيويةً، وهو يراعي أنثاه، وعند هذه النقطة لنتذكر انفصال الشاعر عن امرأته قسراً، فهو بهذا التشكيل يمارس حلم يقظة للتغلب على هذا القسر أو يتجاهله ليضع ذاته فوراً مع المرأة، كأن الانفصال لم يحدث، أو أنه لن يحدث مرة أخرى. إن الحياة التي يحياها الوعي هنا متكاملاً مع ذاته والمرأة، متغلباً على عوامل غربته وتأزمه، تبدو رخية هانئة، لكنها لذلك، مهددة بعوامل الفناء

ومحاصرة بعالم الدهر. ومن هنا ينبثق الصياد مرة أخرى وقد أرسل كلابه وراء هذا الثور لتقتله. والملاحظ أن الثور يهرب أول الأمر كما فعل الحمار، تاركاً أنثاه، لكنه لا يلبث أن يتذكر اعتداده بذاته وبإيجابيته ويتذكر ما أعده لهذه المواجهة من مقومات الفعل الواعي في مضائه وصلابته، فيرتد إلى هذه الكلاب طاعناً إياها بقرنيه ليقتلها. لقد سلب من الدهر فعله، أعني الموت ورده عليه فقهره، ومن ثمّ فقد خرج بعد هذه المواجهة الوجودية أكثر فحولة أو إيجابية، ليحيا حريته من القسر. وإذ تنتهي القصيدة بهذا النصر، لا بدّ أن نتذكر أن عملية اشتقاق المكونات فيها قد تمت على وفق منهج محكوم برؤية دقيقة وشمولية كما أشرت أول التحليل، حوّل التشكيل التشبيهي لِكُلّ من الناقة والحمار والثور الوحشيين وما يتعلق بها إلى ترميزات لحركة الوعي الشعري وهو ينجز ذاته ويوفر لها مقومات الاستمرار خطوة خطوة.

هذه هي الملامح أو السمات العامة التي اتخذتها تشبيهية الوعي الشعري العربي بعد مرحلة الأساس، ولعلّ تحليل المزيد من النماذج يكشف عن سمات أخرى، لكنني أعتقد أنها يمكن أن تكون تفرعات عما هو عام وشمولي منها، وهذا ليس قاطعاً، فأنا أؤمن بأن الشعر العربي أغنى من كلّ محاولات الاختزال والتبويب.

بقيت ملاحظة أخيرة على المسار الذي سلكته تشبيهية الوعي الشعري في نهايات العصر الجاهلي، وهذه الملاحظة تخص النزوع إلى التفصيلات التشكيلية أكثر فأكثر، مما لاحظناه بصورة عامة من تحليلنا للنماذج السابقة. فقد أصبح الاستطراد التشكيلي وسيلة لإظهار المقدرة والكفاءة الشعرية في الاستنباط والقياس والتخييل وتناول ظواهر جديدة بالتشكيل والوصف. فهذا بِشْر بن أبي خازم في إحدى قصائده ينتقل من سياق إلى آخر بصورة فجائية، دون أن يعود إلى السياق الأول[٨٤]:

. . أُجالِدُ صفَّهمْ ولقد أراني	على قَرواءَ تسجُدُ للرِّياحِ
إذا ركِبَتْ بصاحِبِها خليجاً	تذكَّرَ ما لديهِ من جناحِ
ونحن على جوانِبِها قُعودٌ	نغُضُّ الطَّرْفَ كالإبِلِ القِماحِ
فقد أُوقِرْنَ من قِسطٍ ورَنْدٍ	ومن مِسْكٍ أحَمَّ ومن سلاحِ
فطابَتْ ريحهنَّ وهنَّ جُونٌ	جَآجِئُهُنَّ في لُجَجٍ مِلاحِ

(٨٤) **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، تحقيق عزت حسن (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٤٧ ـ ٤٨.

إن بِشراً هنا ينتقل من سياق تشكيلي للمعركة والقتال إلى السفينة التي يركبها في بحر متلاطم الأمواج. . . الخ وقد بدا هذا الانتقال محيراً لا معنى له ظاهريّاً. ولكننا نستطيع تأويله بأن الشاعر قد استنبط السفينة والبحر من المعركة نفسها، إلا أن خطوات الاستنباط مختزلة إلى أبعد حدّ، والعلاقة القياسية هنا مستمدة من حركة الفرسان وإطباقهم على أعدائهم أو تفرقهم كرّاً وفرّاً، بحيث يبدو المشهد موجاً متلاطماً، والفرسان يطوفون فوقه. والشاعر لا يربط بين طرفي العلاقة، وإنما يركز جهده التشكيلي على الطرف الثاني مستغرقاً في تفصيلاته.

والواقع أن هذا التركيز على الطرف الثاني من العلاقة القياسية قد أصبح ظاهرة عامة في الشعر العربي، ولعل أهم تظاهراته ما يعرفه البلاغيون بتشبيه التفريع الذي أولع به بعض الشعراء[٨٥]، وأكثرهم ولعاً به كان الأعشى وهو شاعر أدرك الإسلام، فمن ذلك قوله في سياق مدحي[٨٦]:

فـمـا مُـخْـدِرٌ وَرِدٌ كـأنَّ جـبـيـنَـهُ	يُـطـلـى بـوَرْسٍ أو يُـطـانُ بـعـسـجـدِ
كَسَتْهُ بعوضُ القريتينِ قَطيفةً	متى ما تنلْ من جلدِهِ يَتَزَنَّدِ
كـأنَّ ثـيـابَ الـقـومِ حـولَ عـريـنِـهِ	تـبـابـيـنُ أنـبـاطٍ إلـى جـنـبِ مـحـصـدِ
رأى ضوءَ نارٍ بعدما طافَ طَوفةً	يـضـيءُ سـنـاهـا بـيـن أثـلٍ وغـرقـدِ
فـلـمّـا رأوهُ دون دُنـيـا ركـابـهـمْ	وطاروا سِراعاً بالسلاحِ المعتَّدِ
أُتيحَ لهمْ حُبُّ الحياةِ فأدبروا	ومرجاةُ نفس المرءِ ما في غدٍ غدِ
فـلـمْ يـسـبـقـوه أن يـلاقـي رَهـيـنـةً	قـلـيـلَ الـمِـسـاكِ عـنـدهُ غـيـر مـفـتـدِ
فـأَسـمـعَ أولـى الـدعـوتـيـن صِـحـابَـهُ	وكـان الـتـي لا يـسـمـعـون لـهـا قـدِ
بـأصـدقَ بـأسـاً مـنـك يـومـاً ونـجـدةً	إذا خـافـتِ الأبـطـالُ فـي كـلّ مـشـهـدِ

في هذا المقطع من هذه القصيدة المدحية، يبدأ الشاعر وصف شجاعة الممدوح مشبّهاً إياه بأسد، لكنه يقف عند الأسد فيصف شكله ولونه وعرينه وكثرة ما افترس من الناس وثيابهم المتناثرة حول العرين وكيف رأى ناراً من بعيد لقوم نزول عندها

(٨٥) انظر، مثلاً: «شعر المرقش الأصغر،» جمع وتحقيق نوري حمودي القيسي، **مجلة كلية الآداب** (جامعة بغداد)، العدد ١٣ (١٩٧٠).

(٨٦) أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د. ت.])، ص ١٩١ ـ ١٩٣، ولأمثلة أخرى من شعره، انظر: ص ٣٩، ٥١، ٥٧ و٢٩٧. . . الخ.

فهاجمهم وكيف حاولوا الدفاع عن أنفسهم ثمّ بدا لهم الهرب من حبهم للحياة وكيف افترس الأسد واحداً منهم وهم يسمعون صرخاته مستنجداً دون جدوى. . الخ. هذا الأسد بصفاته التي ذكرت، يعود الشاعر إلى القول، ليس بأشجع من الممدوح. ولو أردنا اختزال هذا المشهد لأصبح هكذا: (ما أسد بأصدق منك بأساً ونجدة) لكن الشاعر يمارس هنا تقنية البناء الوصفي التشبيهي ليظهر قدرته وكفاءته وموهبته في التشكيل الفني الغريب.

إلى ذلك نجد بعض الشعراء يحوّل ترميزات التشكيل التي أشرنا إليها في التحليل كالناقة والثور والحمار الوحشيين والنعام. . . الخ، إلى غايات بذاتها. منهم مثلاً الشماخ بن ضرار الذبياني[٨٧] وكعب بن زهير[٨٨] بحيث يبدأ التشكيل وينتهي دون أن نجد له علاقة مبررة برؤية القصيدة في بعض الأحيان. فكأن هؤلاء الشعراء لا يجدون منفذاً للتعبير عن كفاءتهم الشعرية سوى التشكيل نفسه بمعزل عن وظيفته الأساسية بحيث تبدو القصيدة ذات غاية واحدة، ولذلك فهي تنتهي باكتمال التشكيل لهذه المكونات. ولكن المسألة المهمة هي كيف نفسر ذلك ونفهمه؟

أعتقد أن الإجابة تتعلق بمسألتين؛ **الأولى** هي ماهية العلاقة التي يقيمها الوعي الشعري بين الذات والعالم. فقد لاحظنا أن مشكلة المهلهل كانت تتركز في أن علاقة وعيه بذاته أكبر من علاقته بعالمه ومن ثمّ لم يتمكن من موضعة ذاته في العالم وبه، فكان شعره في أغلبه إخبارياً وتعبيراً مباشراً عن ذاته. ولكن امرأ القيس استطاع أن يجد ذاته في العالم وأن يجد عالمه في ذاته، فكانت العلاقة التي أقامها وعيه بينهما متوازنة، انعكست في دقة ملاحظته للأشياء والظواهر وتشكيلها، مؤسساً فيها ذاته. وقد تمكن كثير من الشعراء الجاهليين المبدعين من المحافظة على هذا التوازن واستثمروه بعناية، متعمقين في جوانب جديدة من تلك العلاقة، فكان شعرهم إضافة حقيقية للعلم الشعري وللمعرفة الجمالية.

غير أن التعقيد الذي شهدته هذه العلاقة تشكيلياً، أدى إلى خلخلة التوازن بين طرفيها، ولكن في الاتجاه المعاكس، وهذا يعني أن علاقة الوعي بالعالم الشعري أصبحت أقوى من علاقته بذاته، فأدى ذلك إلى تماهيها فيه، وقد تظاهر

---

(٨٧) انظر: **ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني**، ص ٨٦ ـ ٩٥، ٢٦١ ـ ٢٦٨، ٢٧١ ـ ٢٨٣ و٢٩٩ ـ ٣٠٣.

(٨٨) انظر: **شرح ديوان كعب بن زهير**، ص ٨٢ ـ ٨٨، ٩٧ ـ ١١١، ١١٩ ـ ١٢٢، ١٤٠ ـ ١٥٢ و١٦١ ـ ١٨٤. . . الخ.

هذا التماهي في ما ذكرناه من العناية الفريدة بالتفصيلات الدقيقة.

المسألة **الثانية** تتعلق بما ذكرته من تحول العلم الشعري إلى علم **فقهي**، فقد ضخَّم الشعراء الذين جاؤوا بعد امرئ القيس نصّه، بحيث لم يكن بإمكان الوعي الشعري الجاهلي في مراحله المتأخرة، أن يتحرك خارج هذا الإرث المتراكم من التقاليد الفنية. ومن هنا لم يعد الشعر عند بعض الشعراء ممارسة الوعي لذاتيته ولفاعليته الوجودية من خلال التعبير الشعري والتأسيس الجمالي، بل أصبح فنّاً وصنعة فقط، لقد تغيرت وظيفة العلم الشعري بالتدريج فتغيرت مقوماته، وصار على الشاعر أن يتمكن من تقاليد الفن الموروثة لا من الفن نفسه، وتوظيفها لغايات عملية كما نجد عند الأعشى مثلاً، وهو شاعر أبدى كثير من النقاد إعجابهم بصنعته حصراً، على الرغم من أنه حوّل الشعر إلى متجر للتكسب، ومعنى ذلك أن الأعشى حول العلم الشعري إلى أداة لتحقيق مصالح مادية بحتة أبعدته عن وظيفته الأصلية.

ما أريد أن أقوله من هذا، إن التحول الذي أصاب العلم الشعري العربي نحو الاهتمام بالتشكيل الجمالي من حيث كونه تقنية فنية حسب، كان بسبب الانفصال الذي حدث بين ماهية الوعي ووظيفته الأمر الذي أدى إلى تمكّن التقاليد الفنية من التحكم بالعلاقة بين الذات والعالم، وهكذا أصبحت وظيفة التشبيهية تنزع نوعاً ما إلى التزيين، بعد أن كانت تأسيساً للمعرفة الجمالية بمعناها الجوهري. فهل يصدق على الشعر الجاهلي ما قاله رولان بارت من أن الأدب مثل الفسفور يلمع أكثر عندما يموت؟![(٨٩)]

إنني أعتقد أن جذور قضية ضعف الشعر في الإسلام تكمن هنا، ففي نهايات العصر الجاهلي صار العالم الشعري مستنفَداً ناضباً يفتقر إلى الحيوية التي كان ينطوي عليها أيام امرئ القيس وجيله، لقد بدأ يضيق ويتآكل من داخله وكان لا بدّ أن يأتي البديل الجذري الشامل والنقيض للشعر وفرديته، أعني النثر ـ القرآن ليعيد بناء عالم للإنسان العربي لا حدود له يكسر دائرية فضاء الدهر الإيقاعية ويفتح الطريق النثري ممتداً إلى ما لا نهاية له وهو الوجود الخالد المنفتح على العالم اللانهائي، ويعيد تنظيم القيم الإنسانية في نظام جديد متماسك من الناحيتين المعرفية والوجودية.

---

(٨٩) انظر: رولان بارت، **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة (الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين؛ بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠)، ص ٥٥، والمعروف في فلسفة الفن وعلم الجمال أن الفنون عادة تمر بمرحلتين الأولى مرحلة الابتكار والثانية مرحلة الأسلبة أي تحوّل الابتكار نحو الاستقرار والاعتماد على مقومات أسلوبية خاصة ومميزة، وذلك يصحّ على الشعر العربي أيضاً.

خامساً: التأسيس التشبيهي وشعرية المعنى

أشرت في المحور السابق مراراً إلى أن التشكيل التشبيهي هو بالدرجة الأولى، تشكيل للمعنى فالعلم الشعري بمقوماته كلها إنما يؤدي وظيفة واحدة هي اكتشاف المعاني وتأسيسها في الظواهر جماليّاً. وقد بينت كيف يقوم الوعي الشعري بتشكيل ذاتيته ومعرفته للظواهر متقصياً ماهياتها وأحوالها، وتظاهرات هذا التقصي في التشكيل التشبيهي المفصل للظواهر، وفي تشكيل القصيدة عامة. وأريد في هذا المحور أن أتناول الكيفية التي يكثف بها الوعي الشعري ذاتيته في الظواهر، وأن أتعمق أكثر في ماهية وظيفته، مؤطراً عملي بلغوية الجمال العربي وفكرة البيان من حيث كونها إظهاراً وظهوراً للمعنى. ولكن قبل ذلك، أود الإشارة إلى ماهية المعنى من الوجهة الظاهراتية. فقد ذكر هوسرل: «أن المعنى مجرد ممر يسلكه المرء للوصول إلى الموضوع المعني»[٩٠]. وهذه فكرة فلسفية بحتة تتصل بتعقيدات المذهب الظاهراتي ومحاولته لإدراك ما يُعرف بالماهيات الخالصة المجردة إلى أبعد حدود التجريد، مما لا أريد التفصيل فيه هنا، لأن في ذلك خروجاً على سياق البحث وموضوعه. لكني أجد من الضروري قلب هذه الفكرة تماماً، أي أن نجعل الموضوع المعني ممرّاً للوصول إلى المعنى، وذلك لاعتبارات تتأصل في ما قدمته من الفهم العربي للمعنى واستناده إلى مبدأ العني، وعلاقته بالتأويل والتفسير في إطار فكرة البيان، فالعني الجمالي محاولة لإدراك الماهيات لأجل تأسيس المعنى. ذلك أن الوعي يميز الظواهر أو يعلقها بغيرها، مستنبطاً منها معنى هو معنى ذاتيته وفاعلية وجوده في العالم، ويكون الاستنباط قياسيّاً وتشكيليّاً. أي أن إظهار المعنى وظهوره لا يكون ممكناً إلا في الظاهرة وبها، وذلك جوهر فكرة البيان العربي والأساس المنهجي الذي قام عليه العلم الشعري العربي.

لقد لاحظنا من التحليلات السابقة أن الوعي الشعري العربي مدفوعاً بفكرة الإظهار والظهور، كان يشكّل الظواهر التي يعنيها ويجسّدها أو يحضرها إلى الوجود من حيث هي دالة على المعنى، لا سيّما أن كلاً منهما علاقي بطبيعته. من هنا كان الوعي الشعري يمارس إبداعيته في ابتكار المعاني وتأسيسها تشبيهيّاً فذلك أظهر لها. وتلك مسألة ترتبط بماهية المعرفة الجمالية ووظيفتها وأسلوبها في الوجود وإرساء الحقيقة الإنسانية، لا كما يقال عادة في تفسيرها بحسّية العربي وضيق أفقه ومحدودية عالمه. وأنا أعتقد أن قيمة الشعر الجاهلي على الصعيد الإنساني تكمن في أنه استطاع أن

---

(٩٠) *The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*, edited, with an introduction and notes by Kurt Mueller-Vollmer (Oxford: Bosil Blackwell, 1986), p. 208.

يبني عالَماً منتظماً غنياً بالمعنى من بيئته المرتبكة الفقيرة بجزيئاتها.

هذا، وقد بيّن ابن طباطبا ما يمكن أن نفهم منه أن تشبيهية الوعي الشعري العربي كانت دائماً محكومة بغايتها، أي بتأسيس المعنى من حيث كونه قصداً وإرادة وخبرة، فقال: «إن العرب تشبّه الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها»[٩١]. مع ملاحظة أن صدق التشبيه يعني الدقة في التمييز والتعليق والقياس والدلالة على المعنى المراد.

وللوعي الشعري العربي مذاهبه وأسلوبه في جعل الظواهر والموضوعات ممرات إلى المعاني، أو تأسيس المعاني في ماهياتها وصفاتها وأحوالها تأسيساً عيانياً، والمقصود بالعيان هنا ليس الحسي المادي بل المدرك المعروف الذي يكون في متناول الوعي اعتباراً. وعليه فإن تأسيس المعنى فيه إنما يعني التعمق فيه بحيث يكون معبراً للوصول إلى ما ليس مدرَكاً ولا معروفاً بوساطة الاستنباط والاستدلال القياسي عنياً وتأويلاً وتفسيراً، ثمّ تشكيل ذلك جماليّاً وإظهاره وتعيينه. ولا شكّ في أن هذا يتطلب كفاءة عالية من الوعي الشعري في استنباط الظواهر قصديّاً والتوحد فيها ثمّ تحويل وجودها إلى وجود ماهوي ومنحها وظيفة لم تكن لها من قبل. وفي ذلك مكمن الإبداع الشعري للمعرفة الجمالية، هذه المعرفة التي تبدأ بالبهجة وبفتنة الاكتشاف والتشكيل وتنتهي بالحكمة الموضحة لذاتية التجربة الإنسانية في العالم والمؤسسة لها.

ويكشف تأملنا لبعض النماذج من المتن الشعري الجاهلي عن مدى الانضباط والدقة في استنباط المعنى الجمالي من الظواهر، الأمر الذي يشير إلى ما كان يمتاز به الإنسان العربي من ذكاء فطري وفطنة إلى ما تنطوي عليه الموضوعات التي يعنيها وعيه من شعر ومن معنى. وهو ينطلق من التشبيهية بالذات لأنها تتضمن منطقه ومنهجه ورؤيته الجمالية، كما يكشف التأويل عن وجود نقلة إضافية في التشكيل تنزع نحو التعقيد في القياس والاستنباط والكثافة والاختزال في التأسيس. ولتوضيح ذلك في إطار فكرة الإظهار والظهور التشبيهي، فلنتتبع فاعلية الوعي الشعري العربي في استنباط المعنى وتأسيسه. وقبل ذلك أود الإشارة إلى إننا يجب أن نهمل كلّ ما يقال لنا عن أن الشاعر العربي كان يقول شعره بداهة وارتجالاً أي من دون تفكير وفي كلّ الأحوال، وأن المعاني تنثال على لسانه انثيالاً، وهي فكرة أشاعها الجاحظ والأصمعي وغيرهما في معرض الدفاع عن تفوق العرب ضدّ

(٩١) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦)، ص ١٠ ـ ١١.

الشعوبيين في العصر العباسي الأول. ذلك أن علينا الافتراض أن إبداع الصور وتشكيل المعاني على هذه الدرجة من التعقيد الفني والجمالي تحتاج ضرورة إلى درجة ما من التركيب والتأمل الفكري، وأن الشعراء كانوا على وعي تام بما يفعلونه. فقد كان التأسيس التشبيهي للمعنى غاية جمالية يسعون إليها وينافس بعضهم بعضاً من أجل استباقها وحيازتها ولنقتبس في هذا السياق ما يرويه ابن سلام وغيره عن إحدى منافسات الشعراء(٩٢):

قال النابغة الجعدي: «إنّي وأوسَ بنَ مغراء لنبتدر بيتاً ما قلناه بعد، لو قاله أحدُنا لقد غلب على صاحبه. قال ابن سلام: وكانا يتهاجيان، ولم يكن أوس إلى النابغة في قريحة الشعر، وكان النابغة فوقه، فقال أوس بن مغراء:

فلستُ بعافٍ عن شَتِيمَةِ عامرٍ ... ولا حابسي عما أقول وعيدُها

ترى اللؤمَ ما عاشوا جديداً عليهمُ ... وأبقى ثيابِ اللابسين جديدُها

لعمرُك ما تبلَى سرابيل عامرٍ ... من اللؤمِ ما دامت عليها جلُودها

فقال النابغة: «هذا البيتُ الذي كنا نبتدرُ! وغلَّبَ النّاسُ أوساً عليه».

لنلاحظ هنا أن النابغة الجعدي وأوس بن مغراء كانا على أشد المنافسة بينهما يتسابقان إلى ابتكار المعاني الشعرية واستنباطها من الظواهر المألوفة قياسيّاً. وواضح أن معيار التفوق كان إبداعية الدقة في القياس، حتّى إذا توصل أوس بن مغراء وهو شاعر مقلّ ودون النابغة مكانة، إلى تشكيل هذا البيت الأخير من القطعة، كفّ النابغة الجعدي عن منافسته إقراراً له بكفاءته وتفوقه وإبداعية وعيه الشعري. ومثل هذه الحادثة كثير في أخبار الشعراء الجاهليين والإسلاميين.

ولا شكّ في أن مثل هذه المنافسات كانت عاملاً فعالاً في تحفيز الشعراء على الإبداع والتطوير وتعميق المعرفة الجمالية، فكانوا يؤسسون المعنى الشعري بطرق عديدة تتداخل في ما بينها، فمنهم من كان يشكّل المعنى في ظواهر معينة ليضاعف من تأثيره التخييلي على متلقيه، أو إظهار ما هو غامض من المعنى تمثيليّاً أو تشكيل المجرد في ما هو مدرك مباشرة، مع ملاحظة أن هذه الطرق تتضمن درجات متفاوتة من التعقيد القياسي للعلاقات.

من هنا، يُظهر الشعراء العرب في بعض الأحيان، كفاءة نادرة في توظيف الظواهر واستغلالها لإظهار المعنى بصورة غير مباشرة مع ضبط قياساتهم إلى أقصى

(٩٢) انظر: الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج ١، ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

حدّ ليكون المعنى الذي يؤسسونه فيها وبها أعمق تأثيراً وفاعلية، فهذا قيس بن الخطيم يشكّل قومه وهم يتقدمون إلى الحرب هذا التشكيل الجمالي المتقن في قوله[٩٣]:

رجالٌ متى يُدْعَوا إلى الموتِ يُرْقِلُوا إليهِ كإرقالِ الجِمالِ المصاعبِ

إذا فزِعوا مَدُّوا إلى الليلِ صارخاً كموجِ الأتِيِّ الُمزْبِدِ المتراكِبِ

إن قيساً يحاول أن يجسد معاني القوة والشجاعة التي يتميز بها قومه تجسيداً يوحي بهذه المعاني ولا يحددها ليزيد من تأثيرها في نفوس أعدائهم. فيستحضر قطيعاً من الجمال الهائجة التي تتقدم هادرة لمواجهة الموت، ثمّ لا يكتفي بذلك بل يطور التشكيل ويعمقه باستحضار السيل المزبد الذي يتقدم عاتياً ليغرق كلّ شيء، ويدخله في مشهد الجيش المتقدم إلى الحرب. لنلاحظ شبكة العلاقات التي يعقدها الوعي في هذا التشكيل الجمالي فهناك من جهة، الموت والأعداء والليل بظلمته، وحركة الجمال الهائجة والسيل المندفع بموجه وحركة الجيش، ثمّ علاقة ذلك بالأسلحة والدروع في بياضها ولمعانها من جهة أخرى، ومن هذه العلاقة ينبثق التأثير التخيلي للتشكيل، حتّى يبدو الجيش مندفعاً إلى تمزيق الأعداء والظلمة والموت نفسه. وواضح أن التشكيل هنا، يتضمن نوعاً من المبالغة والتهويل، لكنها مبررة بالوظيفة التي يؤديها.

ويصف عنترة بالمنطق نفسه والرؤية نفسها، فرسانه وهم يتوهّجون حماسة وشجاعة، قائلاً[٩٤]:

يَمشونَ والماذِيُّ فوقهُمُ يتوقَّدونَ توقُّدَ الفحْمِ

أو أنه يشكّل ذاته هذا التشكيل الفريد حين يُخيل فيها الموت نفسه مجسَّداً يخطر أمام الفرسان[٩٥]:

إن المنيّةَ لو تُمثَّلُ مُثِّلتْ مثلي إذا نزلوا بضَنْكِ المنزلِ

والخيلُ ساهمةُ الوجوهِ كأنّما تُسقى فوارسُها نقيعَ الحنظلِ

إن هذه المبالغة ستؤدي وظيفة تأثيرية بالغة حين تخترق وعي متلقي هذا الشعر وتستفزه لإدراك العلاقات القياسية التي ينطوي عليها. ومع ذلك فثمة فائض في المعنى إذا صحّ التعبير يندّ عن الضبط والاستيعاب مما يزيد من فاعلية التخييل. ويبدو

---

(٩٣) **ديوان قيس بن الخطيم**، تحقيق ناصر الدين الأسد (القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢)، ص ٨٤.

(٩٤) **ديوان عنترة**، ص ٢٧٥.

(٩٥) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

أن عنترة مولع بهذه الطريقة في التشكيل الذي يشرك المتلقي قسراً في تحقيق المعنى، فهو يقول في موضع آخر(٩٦):

وقِرْنٍ قد تركتُ لدى مِكَرٍّ ... عليهِ سبائبٌ كالأُرجُوانِ

تركتُ الطيرَ عاكفةً عليهِ ... كما تَردي إلى العُرْسِ البَواني

ويمنعُهنَّ أن يأكلْنَ منهُ ... حياةُ يدٍ ورِجْلٍ تركُضانِ

إنّه يُلبس قتيله ثوب الموت أحمر يقطر دماً وقد تجمعت حوله الطيور الكاسرة وهي ترقص مثل نساء يزففن عروساً إلى زوجها. ثمّ يوحي بما سيفضي إليه هذا الاحتفال الدموي، ولا يفصح عنه مباشرة. إن قتيله ينازع لحظاته الأخيرة ويوشك أن يؤكل حيّاً. وفي هذا المشهد التخييلي ما فيه من الرعب، ليؤسس معنى القوة المطلقة التي تجيش بها فروسية الشاعر.

وهذا النابغة يقول متوعداً أعداءه(٩٧):

فإيّاكُمْ وعُوراً دامياتٍ ... كأنَّ صِلاءَهُنَّ صِلاءُ جَمْرِ

حيث يريهم قصائد الهجاء التي ينوي أن يقولها فيهم كائنات بشعة عور العيون تنزف دماً. وسيكون إحساسهم بها مثل من يكوى جسده بالجمر، والتخييل الذي يؤديه هذا التشكيل التشبيهي يوحي بصورة غير مباشرة بالتأثير السلبي للهجاء ليكون أبلغ واظهر للمعنى. إن الشاعر يستعين بوعي متلقيه لتأويل التشكيل. وهذا يشير إلى قدرته على التعمق في ممكنات اللغة وتركيب التعابير اللغوية التي يتكثف فيها المعنى. لكن تشبيهية الوعي الشعري لا تجسد المعنى فقط بل تضاعفه. أي أن مسألة إظهار المعنى وظهوره تعني تحويله إلى إمكانية وانفتاح من خلال تحديده وتشكيله تشبيهياً.

ويأتي عمرو بن معد يكرب الزبيدي بهذا التشكيل التشبيهي الحيّ للحرب ليجسد ما تجره من معاناة وألم على الإنسان في قوله(٩٨):

---

(٩٦) المصدر نفسه، ص ٢٩٧ ـ ٢٩٨، وثمة تشكيل مماثل لأبي زبيد الطائي، انظر: **شعر أبي زبيد الطائي**، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٧)، ص ١٣ ـ ١٤.

(٩٧) زياد بن معاوية الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ٨٧.

(٩٨) **ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي**، صنعه هاشم الطعان، سلسلة كتب التراث؛ ١١ (بغداد: المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، [١٩٧٠])، ص ١٤٢ ـ ١٤٣. وينسب هذا الشعر إلى امرئ القيس أيضاً، انظر: امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٣٥٣.

الحربُ أوّلُ ما تكونُ فتيّ ... تسعى بزينتِها لكلِّ جَهولِ

حتّى إذا استعرتْ وشبَّ ضرامُها ... عادتْ عجوزاً غيرَ ذاتِ خليلِ

شمطاءَ جزَّتْ رأسَها وتنكَّرتْ ... مكروهةً للشمِّ والتقبيلِ

إن الشاعر يستنبط هذا التشكيل قياسيّاً، فيتمثل حماسة الجهلاء للحرب أول أمرها إذ تستثير فيهم غريزة التدمير، بفتنهم واستجابتهم لإغواء امرأة شابة، لكنها سرعان ما تسفر عن حقيقتها البشعة المؤذية لتصبح عجوزاً شمطاء قبيحة. ولنلاحظ دقة العلاقات وغرابة التشبيه والتحول المفاجئ في الرؤية والتشكيل، ليكشف المعنى الحقيقي للحرب.

ويوظف النمر بن تولب السيف ليجعله معبراً إلى المعنى الذي يريد أن يسبغه على ذاته في قوله(٩٩):

فإنْ تكُ أثوابي تَمزَّقْنَ للبِلى ... فإني كنَصلِ السيفِ في خَلِقِ الغُمْدِ

فمعنى المضاء والعزم الذي تنطوي عليه ذات الشاعر يتشكل في العلاقة التي ينشئها بينها وبين السيف ليخيل بذلك في سوء حاله الظاهر فاعلية كامنة.

هذا ويظهر بعض الشعراء المبدعين تعقيداً أكبر من ذلك في التأسيس وفي إنشاء العلاقات القياسية لجعل المعنى أكثر وضوحاً وظهوراً سواء ما كان منه مجرداً أو غامضاً لا يدرك إلا من خلال الظواهر المعروفة. وهم بهذا التعقيد يفصحون عن الكيفية التي يكثف بها وعيهم ذاتيته ومعرفته الجمالية المبتكرة في الظواهر المألوفة بحيث يجعلها غريبة كأنها تُرى للمرة الأولى لما يضمنها إياه من معنى جديد. فهذا امرؤ القيس يقول مادحاً المعلّى التيمي(١٠٠):

كأني إذْ نزلتُ على المُعلَّى ... نزلتُ على البواذخِ من شمَامِ

أصدَّ نشاصَ ذي القرنين حتّى ... تولّى عارضُ الملكِ الهُمامِ

أقرَّ حشا امرئ القيسِ بنِ حُجْرِ ... بنو تَيمٍ مصابيحُ الظلامِ

فالشاعر بهذا التشكيل يخيّل في ممدوحه وقومه جبالاً شامخة منيعة، وهذه الصفات تتحول إلى معانٍ بفعل تشبيهية التخييل، ليصبح الممدوح منيعاً شامخاً قياساً على الجبال. غير أن هذه المعاني ستتضمن معاني أخرى يمكن استنباطها كالنجدة

---

(٩٩) **شعر النمر بن تولب**، صنعه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٦٨])، ص ١٢٦.

(١٠٠) امرؤ القيس بن حجر الكندي، المصدر نفسه، ص ١٤٠.

والمروءة والشجاعة والالتزام بالجوار مما له علاقة بالإطار العام للتشكيل هنا. والشاعر يطور هذه المعاني، فيجعل الجبال مصدّاً للسحاب المرتفع الذي يملأ السماء وهو تشكيل قياسي لجيش ملك الحيرة الذي جاء يطلب امرأ القيس، ثمّ يجعل هذه الجبال البشرية مصابيح مضيئة على القياس أيضاً، مؤسساً في هذه الظاهرة مزيداً من المعاني والقيم الإيجابية حُسناً وجمالاً وشهرة وفضلاً. وفي هذا السياق نذكر أن بني تيم صاروا يعرفون بين القبائل العربية بمصابيح الظلام؛ التسمية التي أطلقها عليهم امرؤ القيس، الأمر الذي يشير إلى أن تأسيس المعنى الشعري كان ذا دور فاعل في تكوين رؤية العرب لعالمهم ووعيهم به وبذواتهم.

وفي تشكيل آخر يقول امرؤ القيس مبيناً وعيه بذاته البدنية المريضة[١٠١]:

وما خِفتُ تبريحَ الحياةِ كما أرى ... تَضيقُ ذراعي أن أقومَ فألبسا

فلوْ أنها نفسٌ تموتُ جميعةً ... ولكنها نفسٌ تَساقَطُ أنفُسا

إن التأسيس التشبيهي للمعنى هنا مختزل إلى أبعد حدّ، بحيثُ إنَّ الظاهرة التي يخيلها الشاعر تتماهى في ما يظهر من التشكيل تماماً. فبدن الشاعر يتساقط نفساً بعد نفس مثلما يتهدم بناء ما جزءاً بعد آخر، ولنلاحظ دقة العلاقة بين الاندثار التدريجي للذات البدنية بفعل المرض وبين التساقط والتهدم. إن المعنى يتأسس في هذه العلاقة الدقيقة ويزيد من فاعلية التشكيل وشعريته تخييلاً وتأثيراً. ولعل هذا يذكرنا ببيت للشاعر عبدة بن الطبيب طور فيه معنى بيت امرئ القيس، يقول فيه[١٠٢]:

وما كان قيسٌ هُلْكُهُ هُلْكُ واحدٍ ... ولكنهُ بُنيانُ قومٍ تهدَّما

فهذا البيت نظير تشكيلي لبيت امرئ القيس، وقد ضمنه الشاعر معاني جديدة ذات علاقات أكثر تعقيداً.

وإذا عدنا إلى النابغة الذبياني فسنجده يبتكر المعاني المدهشة ويوضحها في ظواهر مألوفة جدّاً. فمن ذلك قوله يمدح النعمان بن المنذر[١٠٣]:

فإنكَ كالليلِ الذي هو مُدرِكي ... وإنْ خِلتُ أنّ المنتأى عنكَ واسعُ

خطاطيفُ حجنٌ في حبالٍ متينةٍ ... تمدُّ بها أيدٍ إليكَ نوازعُ

---

(١٠١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(١٠٢) **شعر عبدة بن الطبيب**، تحقيق يحيى الجبوري (بغداد: دار التربية للطباعة والنشر، ١٩٧١)، ص ٤٧.

(١٠٣) الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، ص ٥٢ ـ ٥٣.

فالنابغة في هذا التشكيل يفطن إلى الليل الذي يطوي الأرض ويلفها بظلامه، فيستنبط منه معاني الهيبة والسطوة والجبروت ليسقطها على ممدوحه، لقد حول الملك إلى ليل يتقدم إلى كلّ مكان ويكتنفه، وعزز ذلك حين حوّل هذا الليل ـ السطوة إلى انبثاق من ذات الملك وارتداد إليه، وجسّد ذلك بالحبال المتينة التي يشدها إليه وفي نهاياتها خطاطيف حادة تجذب من يريد وتخضعه له.

ولنلاحظ هنا تحول الليل إلى حبال، ويأتي تقدّمه وتراجعه إلى الملك مشكّلاً سطوته المطلقة وتحكمه بحياة رعاياه. إن الوعي الشعري يكثف علاقات المعنى ويجسدها عياناً في ظاهرة معتادة محولاً إياها إلى ظاهرة تفيض بالشعر حتّى لم تعد كما كانت بعدما أعاد صياغتها وعي الشاعر. إن القياس التشبيهي واستنباط المعنى يبدو دقيقاً وواضحاً، ولكن لنتذكر أن ذلك جاء نتيجة جهد تأملي وإبداع للعلاقات بين الظواهر والمعاني.

إن شعرية التشكيل التشبيهي عند النابغة تصدر عن غرابة التأويل الذي يخيله في ما هو معتاد للتعبير عن المعنى ولا بدّ من أن ذلك يتطلب منطقاً ورؤية فذة تستطيع تحويل كلّ شيء إلى شيء جديد وإكسابه وجوداً بكراً مثيراً للانتباه والتأمل. وسبيل الشاعر إلى ذلك هو توظيف ما هو معروف مدرك لإظهار ما هو مجهول، أو في أحيان أخرى تغيير النمط في إدراك الظواهر تغييراً جذريّاً، وها هنا تكمن قيمة الإبداع الشعري للمعنى وجماليته؛ في تخييل الغريب في المألوف وبالعكس، على وفق منهج دقيق في التعليق والتشكيل، ولنتأمل في هذا البيت الذي يقوله النابغة في الرثاء(١٠٤):

تمخَّضتِ المَنونُ لهُ بيومٍ أتى، ولكلِّ حاملةٍ تَمَامُ

إن هذا البيت الفريد وظف حمل الأنثى وولادتها في سياق مضاد تماماً هو سياق الموت. فهو يحول حياة المرثي إلى نمو في رحم الموت حتّى إذا مات ولد. وهذا المنطق المقلوب في القياس، إنما يكثف رؤية الوعي الشعري لحياة الإنسان الجاهلي في فضاء الدهر، فهي موت مسبق والإنسان منذ لحظة الولادة ينتقل من رحم أمه إلى رحم الموت، فإذا مات ولد في عالم الموتى. ولعل هذه المفارقات الضدية في القياس والتشكيل التشبيهي تعبير غاية في الدقة والعمق عن حقيقة الوجود الإنساني في عالم اللامعنى الذي يكافح الوعي الشعري من أجل أن يظهره ويؤسس فيه المعنى.

---

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

وفي هذا السياق التغريبي للمعنى نجد عند عامر بن الجوين الطائي تشكيلاً للمرأة غاية في الغرابة وذلك قوله(١٠٥):

وجـاريـةٍ مـن بـنـاتِ الـمُـلـو ... كِ قـعْـقَـعْـتُ بـالرُّمحِ خُـلـخـالَـها

كـكِـرْفِـئـةِ الـغـيـثِ ذاتِ الـعـبـيـ ... ـرِ تـرمـي الـسـحـابَ ويُـرمـى لـهـا

تـواعـدْتُـهـا بـعـدَ مـرِّ الـنـجـو ... م كـلـفـاءَ تُـكـثِـرُ تَـهـطـالَـهـا

فـلا مـزنـةٌ ودَقَـتْ ودْقَـهـا ... ولا أرضَ أبـقـلَ إبـقـالَـهـا

فهو يحوّل المرأة إلى غمامة كثيفة مثقلة بالماء، وليس هذا التحويل قياساً على نعومتها وضخامتها وغير ذلك مما يستحب في المرأة عند العرب حسب، بل أيضاً قياساً على رؤية الشاعر لذاته وهو يتوحد في أنوثتها، ومن هنا تتحول من سحابة إلى أرض مخصبة. والعلاقات التي يقوم عليها هذا التشكيل مكثفة جدّاً ومختزلة، لكنها دقيقة منضبطة في وعي الشاعر ورؤيته.

إلى ذلك كلّه، فقد وفرت التشبيهية مجالاً واسعاً للشعراء لإظهار المعنى بدقة لا تضاهى استنباطاً من ماهيات الظواهر المدركة، فهذا المخبّل السعدي يتمثل نجوم السماء(١٠٦):

ومـا إن فـي الـحُـريْـشِ ولا عُـقَـيـلٍ ... ولا أبـنـاءِ جـعـدةَ مـن كـريـمِ

أولـئـكَ مـعـشـرٌ كـبـنـاتِ نَـعْـشٍ ... رواكـدُ لا تـغُـورُ مـع الـنـجـومِ

فهنا يؤسس الشاعر معنى هجائيّاً جارحاً في بنات نعش التي لا تدور في السماء كسائر النجوم بل تبقى في مكانها تقريباً حتّى الصباح، وهذا يعني أن من يهجوهم الشاعر قوم لا غناء فيهم ولا فاعلية لهم فقصّروا عن غيرهم في الكرم والفضل. وفي تشكيل تشبيهي آخر يقول الحطيئة في هجاء الزبرقان(١٠٧):

قد نـاضـلوكَ فـسَـلُّوا من كِـنـانـتِـهـمْ ... مـجـداً تـلـيـداً ونَـبـلاً غـيـرَ أنـكـاسِ

---

(١٠٥) محمود العامودي، «عامر بن الجوين الطائي وما تبقى من شعره،» **جرش للبحوث والدراسات** (عمان)، العدد ١ (١٩٩٦)، ص ١٦٨.

(١٠٦) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة كتب التراث؛ ١٠١ (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠)، ص ٤٩٨.

(١٠٧) **ديوان الحطيئة**، تحقيق نعمان محمّد أمين طه (القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٨٧)، ص ٥٢.

فنلاحظ كيف يتحول المعنوي من المجد والحسب التليد إلى نبال مرهفة دقيقة في إصابة هدفها، يُرمى بها المهجو فتصيب منه مقتلاً، والمعنى الخفي لهذا التشكيل هو الهوان والضعة التي يسبغها الشاعر على مهجوه.

ولا يقل الشعراء المقلون المجهولون عن غيرهم إبداعاً وقدرة على استنباط المعاني وتعقيدها تشكيلياً، فعلى سبيل المثال يقول شاعر يدعى بملحة الجَرمي مادحاً[(١٠٨)]:

فتًى عُزِلتْ عنهُ الفواحشُ كلُّها   فلم تختلطْ منه بلحمٍ ولا دَمِ

إذا ما رمى أصحابهُ بجبينهِ   سُرى الليلةِ الظلماءِ لم يتكهَّمِ

فما يتضمنه هذا التشكيل المتقن من تعقيد يكشف عن كفاءة شعرية ممتازة، ذلك أنه جسّد في ممدوحه كلّ معاني الكرم والنبل والأصالة، ثمّ عمّق هذا التشكيل بأن جعله ذا جبين مشرق يضيء الليل. لكن الأغرب من ذلك أنه خيّل في الإشراق والإنارة سيفاً قاطعاً مرهفاً يخترق الظلمة ويفريها، والشاعر يعبر بهذا عن أصالة الرأي ومضاء العزيمة التي تكشف عن أصحابه ما يعتريهم من ملمّات ويعينهم على تجاوزها.

ويذهب أمية بن أبي الصلت مذهباً آخر في تجسيد هذه المعاني إذ يمدح عبد الله بن جدعان قائلاً[(١٠٩)]:

كريمٌ لا يُغَيِّرهُ صباحٌ   عن الخُلُقِ السنيِّ ولا مساءُ

يباري الريحَ مكرمةً وجُوداً   إذا ما الكلبُ أجحرهُ الشتاءُ

فأرضُكَ كلُّ مكرمةٍ بناها   بنو تيمٍ وأنتَ لها سماءُ

فهلْ تخفى السماءُ على بصيرٍ   وهل بالشمسِ طالعةً خفاءُ

هنا يتحول الممدوح إلى ريح تسوق المطر والخصب قياساً فيؤصل فيه الجود والكرم ويمنحه بذلك سؤدداً ومجداً يغمر قومه، على الرغم من أمجادهم. ولنلاحظ كيف يميز الشاعر بين الممدوح وقومه من خلال العلاقة بين السماء والأرض ليتحول

---

(١٠٨) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، المصدر نفسه، ص ٥٧٧.

(١٠٩) أمية بن عبد العزيز أبو الصلت الداني، **أمية بن أبي الصلت: حياته وشعره**، دراسة وتحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، ط ٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ص ١٥٢ ـ ١٥٤.

المجد بذلك إلى كون فسيح يمتد أرضاً ويرتفع سماءً، ثمّ يصبح الممدوح في هذه السماء شمساً مشرقة تنير هذا الكون فلا تخفى على أحد.

ويبدو أن ظاهرة النور تستهوي أبا الطمحان القيني ليؤسس فيها معاني المجد والحسب التليد ويسبغها على قومه، فيقول(١١٠):

وإنــي مــن الـقـومِ الـذيـنَ هـمُ هـمُ　　إذا مـاتَ مـنـهـم سـيِّـدٌ قـامَ صـاحـبُـهْ

نـجـومُ سـمـاءٍ كـلّـمـا غـابَ كـوكـبٌ　　بـدا كـوكـبٌ تـأوي إلـيـهِ كـواكـبُـهْ

أضـاءتْ لـهـم أحـسـابـهـمْ ووجـوهـهـمْ　　دُجى الليلِ حتّى نظّمَ الجزعَ ثاقبُهْ

إن الشاعر يحوّل قومه إلى نجوم ليؤكّد بذلك رفعتهم ومجدهم، وهذا هو مصدر النور الذي يبدد ظلام الليل بحيث يسهل على ناظم الخرز عمله. ولعل في ذلك مبالغة لكنه منطق الشعر في تشكيل معرفته الجمالية والذي يخترق مواضعات المنطق الواقعي.

من جانب آخر استند الوعي الشعري العربي إلى تشبيهيته في ضرب الأمثال وهي خلاصة تجربته ورؤيته للعالم الإنساني، فأصبحت الظواهر اليومية المعتادة في ماهياتها الدقيقة ذات دلالات جديدة تفيض غنى وثراء حين يقصدها ويؤولها، فمن ذلك مثلاً قول قيس بن الخطيم(١١١):

وبـعـضُ الـقـولِ لـيـس لـه عِـنـاجٌ　　كـمـخـضِ الـمـاءِ لـيـس لـهُ إتـاءُ

يـصـوغُ لـك الـلـسـانُ عـلـى هـواهُ　　ويـفـضـحُ أكـثـرَ الـقـيـلِ الـبـلاءُ

ومع أن القياس التشبيهي يتركز حول ظاهرة تمتاز بالبساطة إلا أن وعي الشاعر أكسبها كياناً جديداً وفاعلاً، ومن خلال الكيان يتحدد الفرق بين الادعاء والكلمة الصادقة مقارنة بين الماء والحليب فمخض الماء لا ينتج زبداً، وكذلك الادعاء لا يؤيده الفعل. لقد أصبح الماء في هذا التشكيل دالاً غنياً بالمعنى أو المثل الذي تأسس فيه، وصار ذا مضمون جمالي وقيمة معرفية.

---

(١١٠) صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري، **الحماسة البصرية**، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان، السلسلة الجديدة، ٢ ج (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤)، ج ١، ص ١٦١، و«قصائد جاهلية نادرة،» في: **منتهى الطلب من أشعار العرب**، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص ٢١٨.

(١١١) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ١٥١ ـ ١٥٣.

والطفيل الغنوي يختزل القياس ليأتي بهذا المثل التشبيهي المكثف[112]:

فهيّاكَ والأمرَ الذي إن تراحبتْ مواردُه ضاقتْ عليكَ المصادرُ

حيث يستعير ورود الإبل للماء وصدورها عنه، مجردين من واقعيتهما الفعلية، أي أنه يحولهما إلى معنى فقط ليمثل من خلالهما ضرورة التبصر بالأمور وعواقبها قبل التورط فيها استنباطاً وقياساً على ما يحدث للإبل حين ترد الماء ولا تجد طريقاً للصدور.

وبالمنطق التشكيلي نفسه يعزز زهير بن أبي سلمى مدحه بمثل مستنبط من ظواهر حياتية على القياس فيقول[113]:

فما كان من خيرٍ أتَوْهُ فإنما توارثَهُ آباءُ آبائهِمْ قبلُ

وهل ينبتُ الخطّيُّ إلا وشيجَهُ وتُغرسُ إلا في منابتِها النخْلُ

ومن ذلك أيضاً ما تضمه قصيدته المعلقة من أمثال شكِّلت بالطريقة نفسها منها مثلا[114]:

رأيتُ المنايا خبْطَ عشواءَ من تُصِبْ تُمِتْهُ ومن تخطئْ يُعَمَّرْ فيَهْرَمِ

.. ومن لا يصانعْ في أمورٍ كثيرةٍ يُضرَّسْ بأنيابٍ ويوطأ بمنسمِ

.. ومن يعصِ أطرافَ الزِّجاجِ فإنهُ يطيعُ العوالي رُكِّبَتْ كلَّ لَهذَمِ..

ويطول بي الأمر لو أردت تعقب ما في الشعر الجاهلي من هذا، ولذلك سأكتفي بما أوردته من نماذج على قلتها، لكنها تكفي لتوضيح أهمية ما حققته تشبيهية الوعي الشعري بتأسيسها للمعنى. وفي هذا السياق ذكر عبد القاهر الجرجاني أن من أهم ما حققه الشعر العربي أنه «قيّد على الناس المعاني الشريفة»[115]. ونستنتج من ذلك أن تشبيهية الوعي الشعري صنعت تاريخاً حقيقيّاً للعصر الجاهلي، ولم يكن هذا التاريخ سوى ذلك الفيض من المعاني التي أسست وجود الإنسان العربي، ومكنته من معرفة ذاته وعالمه، ومن تنميتها وتوطيدها أكثر فأكثر.

---

(١١٢) **ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨])، ص ٢.

(١١٣) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ١١٥.

(١١٤) المصدر نفسه، ص ٢٩ ـ ٣١.

(١١٥) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، **دلائل الإعجاز** (بيروت: نشرة دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ١٥.

لقد تحول العربي إلى صانع للمعنى، وفي هذا فقط وجد إنسانيته الحقيقية، غير أن أهم ما يميزه أنه لم يكن يعرف المعنى حسب، بل يكُونه ويحياه أيضاً. ويخطئ من يتصور أن تقصّي الشاعر العربي للجزئيات يرجع إلى حسيته وماديته ونزعته التجزيئية. إلى آخر ذلك من مصادرات ومفاهيم مسبقة، ذلك أن التقصّي عملية بناء. إن الوعي يبني ذاته ـ في ـ عالمه ويبرهن على فاعليته هذه بتعقب أدق التفاصيل، غير أن هذا التقصي لا يجري بمعزل عن المعنى. فَكُلّ جزئية في التشكيل تحمل معنى وقيمة في ذاتها، وتنتظم في نسق كلي يرفد رؤية القصيدة وإمكانية المعنى فيها.

استنتاجاً مما سبق كلّه، أريد أن أختم هذا المبحث بعدد من الملاحظات الجوهرية التي تخص تكوين الوعي الشعري العربي وبنيته من حيث كونه نظاماً للمعرفة الجمالية وتحققاً لها.

لقد كانت التشبيهية نظاماً معرفياً يقوم على رؤية لها منطقها في الاستدلال، وقد تأسس هذا النظام في فكرة البيان وما يتعلق بها من عمليات العني والتأويل والتفسير والاعتبار، وكان عماده المنهجي هو القياس، وكانت نشأة هذا النظام نتيجة حافز داخلي يضرب عميقاً في الكيان الثقافي للعربي ويتأصل في رؤيته للعالم الذي يحيا فيه وحاجته إلى أن ينجز ذاته ويحققها معرفياً. لذلك استطاع الوعي الشعري العربي أن ينتج هذا النظام المعرفي، أصيلاً مستقلاً. فهو يختلف جذرياً عما عرفه العرب فيما بعد من نظم المعرفة الوافدة لا سيما المنطق اليوناني، فالقياس المنطقي كان يقوم على الجمع بين المقدمات بحيث يلزم عنها نتيجة معينة لزوماً ضرورياً، بينما كان القياس العربي التشبيهي عملية مقايسة ومساواة بين شيئين بعيدين اجتهاداً، على أن يكون ذلك بالتمييز والتعليق الماهوي. ومن هنا كان القياس التشبيهي يعبر من المعلوم إلى المجهول ومن الشاهد إلى الغائب. إن الاجتهاد يعني البحث عن العلاقة الجوهرية بين الظواهر في الوعي نفسه حين يقصدها أو يعنيها، أي أن القياس هنا يبحث عن الإنسان في ذاتيته ويؤسسه في المعرفة. ولذلك كانت أهم ميزات القياس العربي إبداعيته.

أما الميزة الأخرى التي تميز القياس التشبيهي ـ والنظام المعرفي الذي يقوم عليه ـ فهي أنه ذو طابع فقهي، أي أنه يعمل دائماً بتوجيه من أصل، ويفرّع منه الفروع. وقد كان هذا الأصل أما ظواهر العالم وجزئياته، ويكون التفريع منها عن طريق الاعتبار، أو المتن الشعري العربي نفسه بوصفه نصّاً قابلاً للنمو ذاتياً، ويكون التفريع منه اشتقاقياً. مع ملاحظة أن الطابع الفقهي يتأصل في الطابع الظاهراتي الفطري للوعي الشعري إذ يحاول أن يجد ذاته في ما يعنيه من ظواهر وفي ما ينتجه من شعر.

والنتيجة التي تترتب على هذا أن النظام المعرفي البياني الذي تحقق إيبستمولوجياً في مجالات الفقه وعلم الكلام والبلاغة والنحو في العصور الإسلامية، كان تطوراً طبيعياً لتشبيهية الوعي الشعري فكلها تقوم على آلية واحدة هي القياس، وإن أصابها بعض التعديل بحكم طبيعة كلّ واحد من هذه الفروع المعرفية. وقد أشار الجابري إلى ذلك بقوله إننا إذا بحثنا عن أصل لبنية الاستدلال البياني (بوصفه نظاماً معرفياً يقوم على قاعدة إيبستمولوجية واحدة) لوجدناه في الفعل العقلي الذي كان الأعرابي ينتج به المعرفة ويتعامل مع الأشياء(١١٦)، وأنا أفهم هذا الفعل العقلي بأنه هذه التشبيهية التي رأينا إلى أي حدّ كانت متأصلة في وعي العربي وعلاقته بالعالم. أما الجانب الآخر، أعني التحقق الأنطولوجي للمعرفة الجمالية، فقد كانت لغوية الجمال العربي تؤطر فاعلية الوعي الشعري في تشكيل ذاته وعالمه من خلال ما يستحدثه من علاقات وتشكيلات لغوية تنبثق من تشبيهيته، سواء ما كان منها بسيطاً مباشراً أو معقداً مختزلاً. لكن الجمال في الوعي الشعري العربي لم يكن تركيبياً بين عناصر الواقع الموضوعية والعناصر اللغوية، وإنما هو معاناة وتوق إنساني إلى الحياة مكثف في اللغة بوصفها الماهية الحقيقية للإنسان.

غير أن أهم ما وفرته التشبيهية للشعر العربي هو التوازن والانسجام والوحدة في التنوع، سواء على مستوى المكونات الجزئية للقصيدة أو على مستوى كيانها الكلي ورؤيتها، وهذا من مقومات الجمال الفني عموماً. على ألا نفهم ذلك بمعزل عن ذاتية الوعي الذي كان يرى وحدته في التنوع، وفي التوازن والانسجام.

لقد كانت التشبيهية تفاعلاً حرّاً للدلالات ينظم أو يعيد تنظيم رؤية الإنسان لعالمه، الأمر الذي حوّل القصيدة إلى نظام دقيق للمعنى. وجعل الوعي الشعري وعياً منفتحاً على ذاته (وضمناً على عالمه) من خلال عملية خلق المعنى. لقد أصبح وعياً بالمعنى، أو بعبارة أدق؛ وعياً بحضارة المعنى وقيمها، وهكذا جعل من البيئة الفقيرة ـ الصحراء ـ عالماً خصباً وإنسانياً.

إن الوعي الشعري العربي لم يكن يفصل الجمال عن وظيفته المعرفية. والواقع أن المعرفة التي أنتجها هذا الوعي ما كان لها أن تصبح ممكنة إلا بالجمال، لأنها مستمدة من الإبداع والاجتهاد في الإظهار والظهور وفي اكتشاف الإنسان لفرادة وجوده.

---

(١١٦) انظر: محمد عابد الجابري: **بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية**، نقد العقل العربي؛ ٢، ط ٥ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٦)، ص ٢٤١ ـ ٢٤٢، و**تكوين العقل العربي**، نقد العقل العربي؛ ١، ط ٦ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٤)، ص ٨١.

ومن هنا ارتبطت المعرفة الجمالية بحريته فقد منحته التشبيهية منهجاً لارتياد آفاق جديدة من المجهول واكتشافها ومكّنته من التعرف على ذاته في الأشياء، ومن اختراق حدود فضاء الدهر الضيقة ونظامه الثقافي.

لقد كان الشاعر يلح على إعادة تشكيل كلّ شيء ويحضر إلى الوجود كلّ ما كان غائباً لأنه يعي العالم ويدركه إدراكاً جماليّاً مشكّلاً. ومن ثمّ فهو «يواجه التشكيل التاريخي والاجتماعي لهذا العالم بتشكيل موازٍ يعكس الجوهر الإنساني ويحقق الحرية»[١١٧]. على أن علاقة هذه الحرية بالتشبيهية ترتد إلى الماهية اللغوية الأصلية للمعرفة الجمالية، ونظامها في القياس والاستنباط. لقد قال بول فاليري إن اللغة الشعرية «لا تتكلم أبداً سوى الأشياء الغائبة» وإذ يسمي الشعرُ الغيابَ ويحضره فإنه ـ كما يعقب هربرت ماركوز ـ «يحطم فتنة الأشياء الموجودة، إنّه إقحام نظام مختلف للأشياء في النظام السائد»[١١٨].

إلا أن تشبيهية الوعي الشعري العربي كانت تفعل أكثر من ذلك: لقد كانت تحاول أن تتكلم غائبها الخاص؛ الإنسان العربي الجمالي.

(١١٧) عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي** (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ١٠٥.

(١١٨) هربرت ماركوز، «غزو الوعي البائس ـ اللاتسامي المكبوت،» ترجمة مي جبران ونسيم الخوري، **الفكر العربي** (بيروت)، العدد ٣٥ (١٩٨٥)، ص ٢٨.

القسم الثاني

جماليات الوجود الشعري العربي
(الإنسان العربي الجمالي وحضارة المعنى)



تمهيد

سيكون هذا القسم معنياً بتأويل الوجه الثاني للجمال الشعري العربي، وهو كونه (وجوداً ـ لذاته). وقبل أن أبدأ بذلك أريد توضيح المقصود من هذا الوصف:

إن قصدية الوعي الشعري بوصفها طابعه الماهوي الأساس تعني أنه لا يمكن أن يكون إلا (وجوداً ـ في ـ العالم)، ذلك أنه عن طريق القصدية يتخارج عن ذاته ليوجد في ما يؤسسه ويتأسس فيه من معرفة. من هنا كانت المعرفة تنطوي دائماً على مبدئها الضروري ـ الوعي ـ لأنها تمثل تحققه الوظيفي.

ولما كان الوعي الشعري يتحقق في معرفةٍ ذات ماهية جمالية والجمال معرفة، فقد عني القسم الأول بتأويل الجمال الشعري العربي بذاته، أي بالوعي الذي يؤسسه ويمنحه مقوماته الماهوية التي أوضحتها على امتداد القسم في فصوله الثلاثة. بكلمة أخرى، لقد كنت أتعامل مع الجمال بوصفه وجوداً بذاته أو كيفية تظاهر الوعي جمالاً. غير أن ذلك لا يمثل سوى أحد وجهي الظاهرة الجمالية، والوجه الثاني يتمثل في الكيفية التي يتظاهر بها الجمال وعياً، وانطلاقاً من فكرة القصدية أيضاً. فما دام الجمال معرفة وما دامت العلاقة بينه وبين مبدئه الضروري تقوم على أن كلاً منهما يؤطر الآخر ويباطنه في آن معاً، فإن ذلك سيؤدي إلى أن يكون الجمال وعياً والوعي جمالاً. وعليه فإن الوعي لا يقصد الأشياء والظواهر ليعرفها حسب بل ليعرف ذاته ويوجدها فيها أيضاً، ومن هنا كان الوعي، وتبعاً لذلك الجمال، وجوداً ـ لذاته، وهذا هو الوجه الآخر للظاهرة الجمالية الذي سنتناوله بالتأويل هنا.

والملاحظ أن مصطلح الوجود ـ لذاته بهذا الفهم يتجاوز مفهومه الفلسفي التقليدي، ولكن هذا التجاوز مبرر بفكرة القصدية التي تعني أن الأنا المفكر لا يمكن أن يوجد إلا انفتاحاً على العالم وفيه، ومن ثمّ، يصبح الوجود لذاته علاقة تنشأ بين

ثلاثة أطراف متنافذة على بعضها: الذات العارفة والموضوع المعروف والمعرفة بوصفها نتاج التفاعل بينهما. وفي ما يخص موضوعنا فإن تأويل الجمال الشعري لذاته سيعتمد على الثلاثية نفسها التي تؤلف جوانب الوجود والفعل بالنسبة إلى الوعي الشعري العربي، مع التنبيه إلى أن هذه الأطراف الثلاثة ليست مستقلة عن بعضها أبداً، إذ يمكن للذات العارفة أن تكون موضوعاً للمعرفة وتكون المعرفة نفسها، وذلك ما يصحّ على الطرفين الآخرين. وهذا سيؤدي إلى أن التأويل سيكون مؤطراً وموجهاً بمبحث القيمة وفلسفتها من حيثُ إنَّ الجمال في النهاية ما هو إلا مفهوم قيمي ومن ثمّ، فإن الوعي إذ يشكّل هذه الجوانب إنما يقيم تشكيله على التقويم الذي يمارسه عليها.

إن الغاية الأساس من هذا الربط بين الجمال الشعري لذاته ومبحث القيم هي الكشف عن الإنسان العربي الجمالي بوصفه مبدأ كلّ قيمة ومنتهاها، ومن خلال ذلك تتوضح الملامح العامة للأناسة (الأنثروبولوجيا) الفلسفية التي أسّسها الوعي الشعري العربي.

الفصل الرابع

التأسيس الجمالي للذات الشعرية

الذات مفهوم فلسفي معقد يصعب تحديده لاختلاطه بمفاهيم متعددة في مبحث (الميتافيزيقا) كالجوهر والماهية والموضوع وحقيقة الموجود المطلق. . إلى غير ذلك مما عده جان فال مفاهيم وهمية أوحت بها اللغة[1]. وليس لي أن أدخل في هذه التعقيدات وسواها مما يتصل بمفهوم الذات في مبحث نظرية المعرفة (الإيبستمولوجيا) أيضاً، حتّى في الفلسفة الظاهراتية التي يزداد فيها مفهوم الذات تعقيداً، ولكن يمكننا القول بأن الذات هي أنا الإنسان من حيث كونه كائناً واعياً وفاعلاً للمعرفة. وهذا الفاعل يوجّه عمل الوعي ويضبط قصديته الساعية إلى إدراك الماهيات ويستوعبها.

ذلك هو المعنى المباشر والمبسط لكون الوعي وجوداً لذاته، فكيفياته كلها تتدرج في تعقيدها ووظائفها لكي تحقق له في النهاية وحدته وشعوره بالأنا الواحد المتكامل الذي ينطوي عليه ويكون هويته المتفردة، ذلك أن قصدية الوعي تظل موجهة ومسبوقة في آن، فالوعي إذ يقصد فإنه يبدأ من وحدته وينتهي بها. وهذه الوحدة هي ذاته التي يوجد لأجلها وبفعلها.

الذات إذاً، حضور دائم في الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة. ويبلغ هذا الحضور درجة أن يتماهى أحدهما في الآخر تماماً، بحيث تصبح المعرفة فعلاً وفاعلاً ومفعولاً معاً. وعليه فإن الذات ليست جوهراً مفكراً قائماً بنفسه منطوياً عليها، بل هي فاعلية أو وجود بِكُلّ ما في الكلمة من معاني الصيرورة والتحول

---

(١) انظر: جان فال، **طريق الفيلسوف**، ترجمة أحمد حمدي محمود ([بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر]، ١٩٦٧)، ص ١٢١.

والتعين. أي أن الذات تمثل **آنية**[2] الموجود الإنساني ووعيه ووجوده للمعرفة.

إن التماهي الذي أشرت إليه يعني أن القصدية ليست توجهاً إلى الموضوعات بمقدار ما هي توجه إلى الذات لكي تدركها ماهوياً، طالما أن الوعي يعرف ذاته في المعرفة ويوجدها فيها. ومن هذه النقطة سيكون مدخلنا إلى الجمال الشعري لذاته في هذا الفصل؛ إن الوعي يعرف ذاته من خلال تشكيلها جمالياً فيؤسسها وجوداً معرفياً في العالم، مستنداً إلى العني في تشكيل أوجه الذات وعلاقاتها وتظاهراتها. على أن هذا التشكيل يمثل الكيفية التي يعيها بها الوعي ويجعلها مصدراً للمعنى. واشتقاقاً من ذلك، فإن منطلقنا في هذا الفصل سيكون اعتبار الذات الشعرية آنية جمالية ومعرفية للوعي، أو بكلمة أدق، آنية المعنى التي تتوقف قيمتها على مقدار ما تحققه في تعيّنها من إمكانيات جمالية.

أولاً: البدن الشعري والتذاوت الجمالي

البدن[3] أهم تظاهرات الذات الإنسانية وأولها وأكثرها أصالة، ذلك أنه يمثل آنيتها المتعينة. وقد أبدت الظاهراتية (والوجودية التي اشتقت منها) اهتماماً بالغاً وفريداً بالبدن ولا سيّما من جهة معرفيته. ولعل أفضل من تعمق في ذلك الفيلسوف الظاهراتي موريس ميرلوبونتي الذي ذهب إلى أن الوعي ليس له وجود آخر منفصل عن وجوده البدني. إنّه (كوجيتو) متجسد يكون مسلكه المتميز التأسيس الإدراكي للعالم، أي أنّه جهاز معرفي من خلاله يعرف المرء العالم بطريقة أولية سابقة على التأمل[4].

---

(٢) «الآنيّة» مصطلح فلسفي إسلامي مفاده «تحقيق الموجود العيني من حيث مرتبة الذاتية». انظر: علي بن محمد الشريف الجرجاني، **كتاب التعريفات: تعريفات ومصطلحات لغوية وفقهية وفلسفية** (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٦)، ص ٢٧. وعند ربطه بالإنسان سيفيد ظهور الوعي في هيئة وجود ذاتي متعمق في الواقع، لكن انطواء الآنية على الزمان، أي كونها وجوداً يجعلها صيرورة مؤلّفة من وجود واقعي ووجود إمكاني، ومن هنا تصبح مفهوماً مزدوجاً من جهتين: إنها فاعل المعرفة وإنها تعيّنٌ واستمرار. ومعروف أن هيدغر يحدد الوجود الإنساني في العالم (Dasein) تحديداً مزدوجاً أيضاً، فهو تواجد زماني علاقي بين الكينونة المتعينة للوجود الإنساني الفردي وبين الوجود المطلق الإمكاني الذي يتعين باستمرار إلى ما لا نهاية. انظر: مارتن هيدغر، **نداء الحقيقة**، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ٤٩ وما بعدها. وواضح إنّني أستخدم مصطلح «الآنية» مؤلّفاً بين مفهوميه هذين.

(٣) اخترت لفظة «البدن» لأنها في العربية، أخصُّ بالإنسان من الجسم والجسد، فضلاً عن تضمنها لدلالات جمالية تتمثل في الضخامة والتماسك واعتدال الخلقة والقوة، انظر «بدن» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٤) انظر: سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣.

إن البدن هو المكون للوجود الذاتي والبؤرة التي يتكثف فيها العالم ويتخذ نظامه وفق اهتمامات الذات ومصالحها[٥]، وهذا الوجود والتنظيم يقتضي ضرورة إدراك الذات لذاتها من خلال صلتها والتحامها بعالمها، كما يقتضي تحقق الآنيّة ويؤسسها عالَماً صغيراً وحقيقة تتجسد بدناً مريداً وفاعلاً.

وإذا تعمقنا في كون البدن آنيّة الوعي، فإن بإمكاننا أن نشتق من ذلك أن الوعي يحيا ذاته ويخبُرها عن طريق البدن وحده. ذلك أنه ـ أي البدن ـ هو الذي يقيم الذات في الوجود، والتجسد هو الأسلوب الذي تتحقق عن طريقه الذاتية وتؤكد نفسها، ومن ثمّ، فإن البدن هو الوجود الذاتي بوصفه فعلاً[٦] ويترتب على هذا أن البدن سيتحول إلى دالٍّ مدلولُه الوجود في آنيّته. بكلمة أخرى؛ إن الآنيّة البدنية ستحول إلى خطاب وتعبير. وهذه الفكرة ذات أهمية بالغة عند ميرلوبونتي، فهو يصف البدن بكونه لغة يتكلمها الوعي ويعبر بها عن ذاته، فمن خلال حركته في العالم يؤسس المعاني الأولية المدركة ويعبر عنها في إشارات وإيماءات. وفي هذا التعبير لا تنفصل الإشارة عن المشار إليه ولا الإيماءة عن دلالته ومعناها، ولا التعبير عما هو معبر عنه. إن البدن في تعبيراته لا يكون منفصلاً عن الوعي وإن هناك قصدية أو فعلاً واهباً للمعنى في كلّ أفعال البدن[٧].

هنا نصل إلى الأساس الذي سنقيم عليه تأويلنا للبدن الشعري وكيف يعني الوعي آنيّته البدنية جمالياً ويشكلها في أول تظاهرات ذاته بوصفها آنية معنى وتعبير وخطاب.

والواقع أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً خاصّاً بالبدن من حيث هو كذلك، وقد تحقق هذا الاهتمام في أوجه تشكيلية مختلفة باختلاف الرؤى والمواقف الغنية بدلالاتها التعبيرية، وكان هذا التحقق ينطوي على ما هو إمكاني من الآنيّة ممثلاً في ما يتأسس من معنى في البدن.

إن الوعي الشعري العربي لم يكن يشكل آنيّته البدنية إلا من حيث هي دالة على المعنى، وقد كان هذا التشكيل يستند إلى منطق الشعر ورؤيته التي تتجاوز ما هو واقعي نثري من رؤية البدن الإنساني مستبدلاً مقاييس الجمال النثرية الخاصة به في

---

(٥) انظر: جون ماكوري، **الوجودية**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة؛ ٥٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢)، ص ١٣٥ ـ ١٣٦.

(٦) انظر: حبيب الشاروني، **فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤)، ص ٦٢.

(٧) انظر: توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص ٢١١.

إعادة بنائه من جديد. ولذلك فإن الملاحظ أن كل مظاهر الجمال البدني في البيئة العربية كالبدانة والامتلاء والطول. . . الخ، تصبح نقائص مرفوضة لما أكسبها إياه الوعي الشعري من معان سلبية على عكس المظاهر المضادة من القصر والنحافة والهزال التي أصبحت مظاهر لتجسُّد المعنى الجمالي عيانًا. فهذا النظّار الفقعسي يبين المعنى الجمالي ويشتقه من ضآلة بدنه[٨]:

فإنْ تَرَ في بَدَني خِفَّةً ... فسوفَ تُصادفُ حِلمي رزينا

وتعجُمُ منّيَ عندَ الحفاظِ ... حصاةً تفُلُّ شَبَا العاجمينا

فإيّاكَ والبغيَ لا تَستَثِرْ ... حديدَ النيوبِ أطالَ الكُمونا

ثوى تحملُ السُّمَّ أنيابُهُ ... وحالفَ لِصْباً منيعاً كنِينا

رأتْهُ الحُواةُ الأُلى جرَّبوا ... فلا يبسطُونَ إليهِ اليمينا

إن الشاعر هنا يشكّل آنيّته البدنية عيانًا وإمكانية بمنطق رؤيته الشعرية لذاته ولفاعلية وعيه ووجوده. ومن هنا تتحول الضآلة إلى معنى مضاد تماماً، فتتضخم بالحِلم أو بما تحمله من قيمة، ويصبح البدن حصاةً في صلابته وقوته. والشاعر يعمق ما هو إمكاني من هذه الآنية وما تنطوي عليه من إيجابية الفعل حين يخيّل في بدنه الضئيل أفعى متوقدة قاتلة إذا ما استفزت.

إن الوعي الشعري يؤسس للوجود البدني مقياساً جديداً للجمال هو مقياس المعنى والإمكانية. وهذا ما يؤكده مويلك بن جهم المذحجي قائلا[٩]:

. . . فإلا يكنْ جسمي طويلاً فإنني ... لهُ بالخِصالِ الصالحاتِ وَصُولُ

إذا كنتُ في القومِ الطِّوالِ غمرتهُمْ ... بعارفةٍ حتى يقالَ طويلُ

ولا خيرَ في حُسنِ الجُسُومِ وطولِها ... إذا لم تَزِنْ حُسنَ الجُسومِ عُقولُ

فهو يجعل العارفة ـ ذاتية الوعي ـ والعقل مقياساً للحضور والتفوق الجمالي على غيره من طوال القامة، فضلاً عما تتضمنه آنيته الشعرية من وجود للمعنى

(٨) انظر: أبو علي اسماعيل بن القاسم القالي، **كتاب الأمالي** (بيروت: دار الكتب العلمية، [د. ت.])، ج ٢، ص ٢٠٧.

(٩) أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، حققه وعلق عليه محمد يوسف، ٢ ج (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ج ٢ (١٩٦٥)، ص ٢٥٣.

وللمعرفة والأخلاق والإيجابية، وإلى مثل ذلك يذهب العباس بن مرداس السلمي(١٠):

تـرى الـرَّجُـلَ الـنَّـحـيـفَ فـتـزدَريـهِ ... وفـي أثـوابـه أسـدٌ مُـزيـرُ
ويُـعـجِـبُـكَ الـطَّـريـرُ فـتـبـتـلِـيـهِ ... فـيـخـلُـفُ ظـنَّـكَ الـرَّجُـلُ الـطَّـريـرُ
فـمـا عِـظَـمُ الـرجـالِ لـهـم بـفـخـر ... ولـكـن فـخـرُهُـمْ كـرمٌ وخِـيـرُ
ضـعـافُ الـطـيـرِ أطـولُـهـا جُـسـومـاً ... ولـم تَـطُـلِ الـبُـزاةُ ولا الـصـقـورُ
وقـد عَـظُـمَ الـبـعـيـرُ بـغـيـرِ لُـبٍّ ... فـلـمْ يـسـتـغـنِ بـالـعِـظَـمِ الـبـعـيـرُ
. . . فـإن أكُ فـي شِـراركُـمُ قـلـيـلاً ... فـإنـي فـي خـيـارِكُـمُ كـثـيـرُ

هذا المقياس الجديد يضع الوعي معياراً جمالياً للآنية البدنية، وذلك يتضمن القدرة على وضع المعنى والقيمة، وهما سبيل الوعي لكي يوجد لذاته خطاباً جمالياً. ويذهب سلَمة بن مرة الشيباني المذهب نفسه ولكن في مجال آخر فيقول(١١):

ألا زَعَـمـتْ بـنـتُ امـرئ الـقـيـسِ أنـنـي ... قـصـيـرٌ، وقـد أعـيـا أبـاهـا قـصـيـرُهـا
ورُبَّ طـويـلٍ قـد نـزعـتُ ثـيـابَـهُ ... وعـانـقْـتُـهُ والـخـيـلُ تـدمـى نُـحـورُهـا
ولـو شـهـدتْـنـي يـوم ألـقـيـتُ كـلْـكـلـي ... عـلـى شـيـخِـهـا مـا كـان يـبـدو نـكـيـرُهـا

هذه الذات الشعرية تؤسس بدنها في الفعل الذي يصدر عنها وهو هنا، يتمثل في القوة والبطش والسطوة التي يتطلبها الصراع والتفوق في بيئة كالبيئة الجاهلية. وواضح أن هذه الإيجابية تحمل قيمتها في ذاتها وتمنح البدن وجوداً جمالياً مشتقاً منها ومناقضاً لمقاييس الواقع النثري. إن منطق الرؤية الشعرية يحول البدن إلى فضاء مكاني يفيض بالمعنى، وهذا المنطق هو الذي جعل عنترة يبرر بدنيته ووجودها تبريراً جمالياً في قوله(١٢):

عـجِـبَـتْ عُـبَـيْـلَـةُ مـن فـتـىً مُـتـبـذِّلٍ ... عـاري الأشـاجـعِ شـاحـبٍ كـالـمُـنْـصُـلِ

---

(١٠) **ديوان العباس بن مرداس السلمي**، تحقيق وجمع يحيى الجبوري (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٦٨)، ص ٥٨ ـ ٦٠.

(١١) صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري، **الحماسة البصرية**، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان، السلسلة الجديدة، ٢ ج (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤)، ج ١، ص ٦٦.

(١٢) **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٩.

شَعْثِ المَفارقِ مُنهَجٍ سِربالُه … لم يَدَّهِنْ حَولاً ولم يترجَّلِ

فتضاحكتْ عجبًا وقالتْ قَولةً … لا خير فيكَ كأنَّها لم تحفَلِ

فعجبتُ منها كيف زلَّتْ عينُها … عن ماجدٍ طلْقِ اليدينِ شَمَرْدَلِ

. . إمّا تَرَيني قد نُحلتُ ومن يكنْ … غَرَضاً لأطرافِ الأَسِنَّةِ ينحُلِ

فلَرُبَّ أبلجَ مثلِ بعلكِ بادنٍ … ضخمٍ على ظهرِ الجوادِ مُهَبَّلِ

غادرتهُ متعفِّراً أوصالُهُ … والقومُ بين مُجرّحٍ ومُجَدَّلِ

لنلاحظ هنا أن تشكيل الخطاب البدني يقوم على تعيين الشحوب والنحول وغيرها مما هو خارجي من مظهر البدن، ويجعله ممرّاً إلى المعنى الذي يؤسس الجمال الشعري فيه، وقد اتخذ هذا التأسيس سبيل المقارنة مع أضداد هذه المظاهر من البدانة والضخامة والحسن ثم التفوق عليها في الفعل الإيجابي، كما اتخذ سبيل التخييل. فالوعي الشعري يخيل في البدن الشاحب النحيل سيفاً قاطعاً ليضمّنه بذلك ذاتاً شعرية غاية في المضاء والعزيمة والرهافة. وهذا التخييل سنجده عند النمر بن تولب أيضاً إذ استند إليه ليبرر شيخوخته وليشكّل اندثار بدنه هذا التشكيل الفريد(١٣):

أبقى الحوادثُ والأيامُ من نَمِرٍ … أسبادَ سيفٍ قديمٍ أَثْرُهُ بادي

تظلُّ تحفرُ عنهُ إن ضربتَ بهِ … بُعْدَ الذِّراعينِ والسّاقينِ والهادي

ففي هذا التشكيل يبدو الشاعر وكأنه يفصل بين موجودية بدنه المندثر ووجوده من حيث هو معنى جمالي يتعالى على اندثاره على الرغم من تضمنه فيه. وهذا التعالي يتحقق في ما هو ممكن من الآنية بوصفها فعلاً إيجابيّاً يبلغ من المضاء حدّاً مفرطاً ومبالغاً فيه بالنسبة إلى الواقع النثري. لكنه يظل مبرراً بمنطق الشعر ورؤيته التي تؤسس الذات الإنسانية للشاعر جماليّاً، فتحول بدنه إلى سيف حي إن صح التعبير. إن البدن الشعري هو بدن المعنى، ومن هنا حسب، يستمد وجوده وقيمته الجمالية بغض النظر عن منطق الواقع ومقاييسه.

ولعل ذلك ما دفع بعض الشعراء العرب إلى المبالغة في تشكيل ذواتهم البدنية متجهين أكثر فأكثر إلى تغريبها وإظهارها جافية قاسية للغاية، لأن وجودها للمعنى

---

(١٣) **شعر النمر بن تولب**، صنعه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٦٨])، ص ٥٣، (أسباد: بقايا).

وبالمعنى أهم من تعينها في الكينونة الغفل السابقة على الشعر. فهذا تأبط شرّاً يرى نفسه أو يشكّلها مؤكداً هذه الفكرة قائلا[١٤]:

. . قـلـيـلُ ادِّخـارِ الـزادِ إلا تـعِـلَّـةً ... وقد نشزَ الشُّرسُوفُ والتصقَ المِعا

يـبيتُ بـمغنى الوحشِ حتى ألِفْنَهُ ... فلو صافحتْ إنساً لصافحْنَهُ مَعَا

إن البدن الشعري ووجوده للمعنى يعني تجاوزه لحاجات الكينونة المحضة من طعام وشراب . . . الخ ومن الطبيعي أن يؤدي ذلك إلى هزاله في مقابل غناه بقيمته الإنسانية. إن الذات الشعرية تماهي بدنها في القيمة مفتونة بها بحيث يتحول أخيراً إلى بدن غريب عن أبدان البشر حتى أنه يبدو بدناً حيوانياً تألفه الحيوانات وتطمئن إليه. والفكرة الأساسية التي يقدمها هذا التشكيل ويرمز إليها هي أن غرابة البدن وتوحُّشه تساوي غرابة المعنى الجديد الذي يريد الوعي الشعري تأسيسه خارج السياقات العرفية المعهودة، ومن هنا نجد الشَّنفرَى يتخلى عن مظهره الإنساني مختاراً توحُّده مع وعيه[١٥]:

إذا الأمعزُ الصَّوَّانُ لاقى مناسمِي ... تـطـايـرَ مـنـهُ قـادحٌ ومـفـلَّـلُ

وأطوي على الخُمْصِ الحَوايا كما انطوتْ ... خُـيـوطـةُ مـاريٍّ تُـغـارُ وتُـفـتـلُ

وأغدو على القوتِ الزهيدِ كما غدا ... أزلُّ تـهـاداه الـتـنـائـفُ أطـحـلُ

غدا طاوياً يعارضُ الريحَ هافياً ... يـخوتُ بأذنابِ الشِّعابِ ويعسُلُ

. . . وآلَفُ وجهُ الأرضِ عندَ افتراشِها ... بـأهـدأ تُـنـبـيـهِ الـسَّـنـاسِـنُ قُـحَّـلُ

فإمّا تَرَيني كابنةِ الرملِ ضاحياً ... عـلـى رِقّـةٍ أحـفـى ولا أتـنـعَّـلُ

فإنّي لمَولى الصَّبرِ أجتابُ بزَّهُ ... على مثلِ قلبِ السِّمْعِ والحزْمَ أفعلُ

في هذا التشكيل يحضر الشاعر بدنه غاية في الصلابة والقوة على الرغم من هزاله وبروز عظامه، فهو إذا عدا على الصخر الصلب سحقه وتطاير الشرر من تحت قدميه، وهو هنا يستعير مناسم الجمل ويخيّلها فيها، ثم يعزز ذلك حين يخيل في بدنه ذئباً هزيلاً جائعاً، ثم أفعى تتلوى على الرمل الساخن. ويستنتج من هذا التخييل الغريب الحزم والصبر ومضاء العزيمة. ولكي نتفهم هذه التحولات التشكيلية للبدن

---

(١٤) **شعر تأبط شرّاً**، دراسة وتحقيق سلمان داوود القرة غولي وجبار تعبان جاسم (النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣)، ص ٩٨ ـ ٩٩.

(١٥) شمس بن مالك بن الأواس الشنفرى، **لامية العرب**، تحقيق وشرح محمد بديع شريف (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، ص ٥٤.

من الجمل إلى الذئب إلى الأفعى، لا بد من استحضار رؤية القصيدة ككل. فاعتداد الشاعر بوعيه وبوجوده لذاته المتفردة وأنفته من الذلّ التي أدت إلى انفصاله عن الجماعة، كل ذلك جعله يظهر بدنه ويشكّله في هيئة لا إنسانية غريبة لكنها تتفق وما يريد أن يوجده من قيم لا تعرفها القبيلة. إن الهزال والتوحش يعنيان أن تأسيس المعنى ووجود الوعي الجمالي لذاته ولقيمه معاناة حقيقية وعذاب، ومن ثم، فإن البدن الشعري إذ يتماهى في المعنى لا بد أن يكون شاحباً وهزيلاً وضئيلاً، لأن ذلك فقط ما يجعله دالاً.

ولعل ما يؤيد ذلك أننا لا نجد شاعراً جاهليّاً واحداً يؤسس بدنه ضخماً طويلاً ممتلئاً ـ حتى أولئك الذين اشتهروا بضخامتهم كعمرو بن معد يكرب على سبيل المثال، مع أن ذلك يتفق عموماً واعتداد الشعراء والفرسان بالتفوق والعظمة، لأن الوعي الشعري العربي كان يفهم المسألة بطريقة معاكسة تماماً: فالتفوق والعظمة لا تتأسس في البدن في ذاته، بل في التخلي عنه ومماهاته في المعنى والقيم. وهذا ما يؤكده عمار بن ثقيف الهلالي بقوله[16]:

يـارُبَّ قـائـلـةٍ يـومـاً لـجـارتِـهـا ... هـل أنـت مُـخـبـرتـي مـا شـأنُ عـمّـارِ

قـالـت أرى رجـلاً بـادٍ أشـاجـعُـهُ ... كـأنـهُ نـاقـةٌ أو نِـضْـوُ أسـفـارِ

إمّا تَـريـنـي لـجـسـمـي غـيـرَ مُـحـتـشـدٍ ... فـإنـنـي حَـشِـدٌ لـلـضـيـفِ والـجـارِ

وكذلك يفعل عروة بن الورد[17]:

أتـهـزأُ مـنـي أنْ سـمِـنْـتَ وأن تـرى ... بوجهي شحوبَ الحقّ والحقُّ جاهدُ

فـإنـي امـرؤٌ عـافـي إنـائـيَ شِـرْكـةٌ ... وأنـت امـرؤٌ عـافـي إنـائِـكَ واحـدُ

أُقَسّـمُ جِـسـمـي فـي جُـسـومٍ كـثـيـرةٍ ... وأحـسُـو قَـراحَ الـمـاءِ والـمـاءُ بـاردُ

إن عماراً وعروة يوضحان هنا الأساس الحقيقي لوجود الآنية البدنية وتحققها الجمالي. فوجود الوعي لذاته من خلال البدن الشعري يعني بدقة، التخلي عن الفردية والانفتاح على الغير، أي أن يوجد لما هو أكثر من ذاته ولممكنات آنيته التي لا يتحقق كمالها إلا في مجال الذاتية التي تتسع وتتعمق باستمرار أفقيّاً باتجاه الآخر وعموديّاً

---

(١٦) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ١، ص ١٢٥.

(١٧) عروة بن الورد العبسي، **ديوان عروة بن الورد**، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفى سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي، مديرية إحياء التراث القديم (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦)، ص ٥٢.

باتجاه ذاتها. والشاعر العربي يعلمنا أن الإنسان لا يمكن أن يوجد لذاته وجوداً جمالياً إلا إذا تخلى عنها وتعالى عليها وانفتح على الجمال من حيث هو سعي إلى تأسيس المعنى والقيمة في العالم.

ولكن السؤال الآن هو: لماذا يفعل الوعي الشعري العربي ذلك؟ أو لماذا كانت هذه التشكيلات التي ذكرناها تختزل تعيين الآنية وبدنها لحساب ممكناتها ولماذا كانت الذات الشعرية لا تركز على الوجود الفيزيائي للبدن إلا بوصفه دالاً على المعنى ومؤسساً له؟

أعتقد أن تأويل ذلك يمتد بجذوره عميقاً إلى رؤية الوعي الشعري العربي لوجوده في فضاء الدهر، هذا الوجود الذي يكتنفه الفناء والوهمية من كل جانب حتى من داخله، فكل ما في هذا الفضاء عبارة عن تعيّن سريع الزوال وصيرورة للفناء. والإنسان جزء من هذه الصيرورة التي تستلبه وتفني وجوده وحياته. غير أن البدن يمثل المجال الفعلي الواضح لتحقق الفناء وصيرورته إذ لا يلبث أن يبتلعه المضي ويندثر. فهذا السموأل يرى حياته تحققاً لوجود الموت ومجالاً له لا أكثر، وأن الإنسان يموت موتين: الأول جزئي تدريجي (الحياة) والثاني كلي نهائي[١٨]:

مَيْتاً خُلِقْتُ ولم أكنْ من قبلِها	شيئاً يموتُ فمِتُّ حينَ حَيِيتُ
وأموتُ أخرى بعدها ولأَعْلَمَنْ	إن كان ينفعُ أنني سأموتُ

هذا إلى جانب ما يراه امرؤ القيس من أن الإنسان يتنضّى عيشه بجهد[١٩]، أي أن حياته ووجوده في فضاء الدهر أردية يرتديها وينتزعها تعاقباً حتى الرداء الأخير، وليست هذه الأردية سوى البدن نفسه. وقد ذكرت كيف أن الأفوه الأودي كان يرى الحياة ثوباً مستعاراً لا يلبث أن يُردّ إلى معيره وصاحبه (الدهر). وكل ذلك يعزز أن كل لحظة تمر على البدن ومن خلاله تميت جزءاً كلياً منه إن صح التعبير، إذ تحيله إلى الزمان الموضوعي المتدفق إلى الماضي، وفي ذلك يقول سلامة بن جندل[٢٠]:

أودىَ الشبابُ حميداً ذو التعاجيبِ	أودى وذلك شأْوٌ غيرُ مطلوبِ
ولّى حثيثاً وهذا الشيبُ يطلبُهُ	لو كان يدركُهُ ركضُ اليعاقيبِ

---

(١٨) **ديوان السموأل**، صنعه أبو عبد الله نفطويه؛ تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥)، ص ٣١.

(١٩) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٣١.

(٢٠) **ديوان سلامة بن جندل**، تحقيق فخر الدين قباوة (حلب: المكتبة العربية، ١٩٦٨)، ص ٩٠ - ٩١.

لنلاحظ كيف يرى الشاعر شيخوخته وتقدم حياته موتاً لشبابه الذي اندثر في المضي بسرعة بالغة هي سرعة الفناء في فضاء الدهر المتراجع إلى الخلف مدمراً كل شيء. ومن ثم؛ فإنه يجد ذاته عاجزة تماماً عن استباقه والاحتفاظ ببدنها وشبابها وحمايته منه. وهكذا تصبح الشيخوخة ذروة اغتراب الإنسان وانفصاله عنها بحيث لا يعود يعرفها، يقول النمر بن تولب[21]:

لَعَمري لقد أنكرتُ نفسي ورابني ... خلائقُ منها لم تكنْ من شمائلي

مطاوعتي مَن كنتُ لستُ أطيعُهُ ... وأنّي أرى بثّي عن اللّهوِ شاغلي

ولا شك في أن هذا الانفصال يتأصل في تلك الفكرة المأساوية التي ترى في الحياة رداءً معاراً من الخارج، وأن البدن ليس ملكاً لذاته بقدر ما هو ملك للدهر يتنضّاه طبقة بعد أخرى باحثاً عن ذاته المتمثلة بالموت الذي يباطن البدن في النهاية. أي أن اغتراب الإنسان عن ذاته هو الوجه الآخر لتوحد الدهر وتكامله مع ذاته حين يتحقق موتاً في الإنسان من خلال الاندثار التدريجي لبدنه. وفي هذا يقول النابغة الجعدي إذ يُفاجأ بشيخوخته[22]:

شيخٌ كبيرٌ قد تخدّدَ لحمُهُ ... أفنى ثلاثَ عمائمٍ ألوانا

سوداءَ داجيةً وسحقَ مفوَّفٍ ... ودُروسَ مُخلِقةٍ تلوحُ هِجانا

ثمّ المنيّةُ بعدَ ذلك كلِّهِ ... وكأنما يُعنى بذاكَ سِوانا

إن النابغة الجعدي يضع يده في هذه الأبيات القصيرة على جوهر المشكلة وأساسها. فالبدن يمثل تناهي الوجود الإنساني ومحدوديته (الاندثار والشيخوخة فالموت بوصفه غاية التناهي) بإزاء مطلقية وجود الدهر. وهذا ما يريد الشاعر أن يؤسسه بدئيّاً. لكنه يطور هذا التأسيس باتجاه إيجابي، حين ينبه إلى أن الموت هو موت الذات وتناهيها الداخلي، لا موتاً خارجيّاً. فمن خلال اندثار البدن ينبه إلى ضرورة أن يحيا الإنسان موته ويتعمق فيه، لا أن يتجاهله كأنه أمر يحدث للآخرين فقط. ففي ذلك حسب، يكمن خلاصه إذ يجعل الموت دافعاً للوجود الحقيقي الذاتي الذي يعني الوجود للمعنى وللقيمة.

ذلك إذاً، ما يفسر اختزال الوعي الشعري لذاته البدنية إلى معناها وقيمتها،

---

(٢١) **شعر النمر بن تولب**، ص ٩٦.

(٢٢) قيس بن عبد الله النابغة الجعدي، **شعر النابغة الجعدي**، تحقيق عبد العزيز رباح (دمشق: المكتب الإسلامي، ١٩٦٤)، ص ٢٣٩.

فذلك فقط، هو الذي يبقى ويدوم بعد أن يندثر البدن، أي أن الوجود الحقيقي للبدن يتأسس مطلقاً في الجمال وفي دلالته على المعنى الجمالي وتضمنه إياه. وها هنا أيضاً يستلب الوعي الشعري من الدهر فاعليته ويحولها باتجاه معاكس، فلم يعد الدهر هو الذي يفني البدن من حيث هو آنية للوعي، بل الوجود للمعنى، يقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي(٢٣):

أعاذِلَ إنَّما أَفْنَى شبابي	ركوبي في الصَّريخِ إلى المنادي
مع الفتيانِ حتى كَلَّ جسمِي	وأقرحَ عاتقي حملُ النِّجادِ
أعاذِلَ عُدَّتي بدني ورُمحي	وكلُّ مقلّصٍ شَكِسِ القِيادِ
ويبقى بعد حِلْمِ القومِ حِلمي	ويَفنى قبلَ زادِ القومِ زادي

إن الشاعر يؤكد أن البدن ليس إلا وسيلة للمعنى الجمالي الذي يمثل وجود الذات الشعرية وقيمتها الحقيقية، وأنه وسيلة لكفاح الوعي ضد الدهر واللامعنى. وفي هذه الحالة حسب، يكون اندثاره مقبولاً، فقد حقق تكامل الوعي مع ذاته ومنحها جمالها الحي المتجدد.

إلى ذلك، واشتقاقاً منه، فإن الوعي الشعري العربي كان يجعل من البدن معبراً لتعاليه على أن نفهم التعالي هنا لا بمفهومه الفلسفي المجرد(٢٤)، بل بكونه المحفز الداخلي للآنية على تحقيق ممكناتها باستمرار. فالإنسان الجمالي لا يستطيع أن يحقق ماهيته هذه إلا إذا تجاوز ذاته وعلا عليها. وهذا يعني ارتباطه الوثيق بالوعي وقدرته على أن يستحضر وجوده للموت ويجعله منطلقاً إلى المعنى عبر البدن.

إن الآنية البدنية كما بينتها آنفاً أصبحت بفعل الوعي الشعري مجالاً أوليّاً لتعالي الذات وانبثاقها من ذاتها وعودتها إليها في الوقت نفسه. لكن أهم ما يعنيه هذا التعالي هو انفتاح ذاتية الوعي لتمارس فاعليتها الجمالية، وتتجاوز حدودها الضيقة إلى القيمة والمعنى. وكانت غاية هذا الانفتاح تأسيس الآنية من حيث هي إنتاجية معنى في الآخرين ومن أجلهم. لقد أصبحت الذات الشعرية مجالاً للتذاوت، فذلك هو المضمون الحقيقي الدقيق لتحويل البدن إلى خطاب وإلى تعبير جمالي، فالوعي الشعري يتخارج عن ذاته جماليّاً ويشكّلها بدناً للمعنى ليدخل في حوار مع الآخرين، ويدخل ذاته في ذواتهم.

---

(٢٣) **ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي**، صنعه هاشم الطعان، سلسلة كتب التراث؛ ١١ (بغداد: المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، [١٩٧٠])، ص ٦٠ ـ ٦١.

(٢٤) المصدر نفسه، ص٦٠ ـ ٦١.

وقد كان الشاعر العربي كما يبدو، يدرك أهمية أن يحيا ويوجد جمالياً في الآخر، فالتذاوت الحواري هو السبيل الوحيد أمامه لكي يعي ذاته ويعرفها، ويمنحها الخلاص من مطلقية فضاء الدهر بالفضاء الجمالي الشعري الذي يعينها فيه. وبذلك يمكننا أن نفهم من جديد تلك الظاهرة التي تشيع في الشعر العربي وهي الشكوى من الشيخوخة وبكاء الشباب، فهذه الظاهرة ليست بكاءً وشكوى بقدر ما هي دعوة للحوار والتذاوت. فالشاعر في شكواه وبكائه يضع ذاته أمام الآخر، أو بكلمة أخرى، يجعل الآخر يرى ذاته هو في الذات التي يشكّلها الشاعر، فيصبح الهم والمعاناة شِركة ومحفزاً على استباق الوجود للموت بالنسبة إلى الآخر لكي يوجد للحياة وللمعنى قبل أن يدهمه التناهي. وإذاً، فإن الحاجة إلى الآخر تدخل في تكوين الآنية وبنيتها مثلما يفعل التعبير ما دام الإنسان ـ المعنى والحقيقة حواراً. وما دام وجوده المعرفي يتأسس في اللغة أصلاً.

ولكن الحاجة إلى الآخر حاجة جمالية في جوهرها، فالتذاوت يمثل حرص الوعي الشعري على إنسانيته وعلى تعاليه. فهو إذ يشكّل ذاته بدناً شعرياً إنما يعبر عن انتمائه للآخر وحاجته إليه لكي يحقق الإنسان الجمالي الذي يسعى إليه. ويؤكد باختين في نظريته عن الآخرية أن الذات التي يتوصل إلى إدراكها الفرد تظل جزئية، ومن ثم فهو يحتاج إلى الآخر لإكمالها جمالياً؛ يحتاج إلى فاعليته في الرؤية وفي مواصلة الرؤية والتأليف والتركيب. . وهي العمليات التي يمكن لها وحدها أن توجد الهوية الشخصية النهائية[٢٥]. وينبني على هذا أن الحوار الجمالي يبدأ بين الذات والآخر عبر البدنية عندما يتم تأسيسها أو عندما تصبح ذاتاً خارجية مشتركة.

ولما كان الإبداع الفني عموماً يقوم على تخارج الوعي عن ذاته أي الوعي الذي يتشكّل جمالياً ويكون موضوع وعي لذاته وللآخر، فإن البدن هو الذات الاجتماعية التي يقوّمها الحوار ولا تكون إلا حواراً. إن المسألة كلها مسألة وعي يتظاهر في آنية بدنية لا تجد ممكناتها إلا عن طريق التذاوت وحده. وإذا كان سارتر يقول: «إن ما أعرفه عن بدني ينشأ عن الكيفية التي يراه بها الآخرون»[٢٦]. فإننا في مجال التشكيل الجمالي للبدن يمكننا أن نحور هذه الفكرة: فما أعرفه عن بدني لا ينشأ عن الكيفية التي أريه بها للآخرين بقدر ما ينشأ عن الكيفية التي يُرُوني بها إياه من خلال ذلك. إن الخطاب والتعبير يرتد إلى نفسه دائماً مثلما ينبثق منها.

---

(٢٥) انظر: تزفيتان تودوروف، **المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين**، ترجمة فخري صالح (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ١٢٢ ـ ١٢٤.

(٢٦) الشاروني، **فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية**، ص ١١٦.

ثانياً: التشكيل الجمالي لبدن الآخر

الحديث عن الآخرية هنا يقودنا باتجاه جديد نحو الطريقة التي يشكّل بها الوعي الشعري الآخر بدناً شعريّاً. والملاحظ أن هذا التشكيل يستند إلى مبدأ الآخرية تماماً، أي الحاجة الجمالية إلى الآخر وما تنطوي عليه من حوار وتذاوت معرفي. وهذا يعني أن الوعي الشعري في اهتمامه بالآخر لم يكن يراه معزولاً عن الذاتية بل امتداد لها واشتقاق منها، ومن ثم، فإن تشكيل بدنه جماليّاً يساوي تشكيل بدن الذات من حيث القيمة والمعنى.

وبناء على مبدأ الآخرية فإن هذا التشكيل يقوم على اعتبار الشاعر ذاته آخر يرى الآخرين ويمنحهم الهوية. بكلمة أخرى؛ إن الوعي الشعري حين يؤسس بدن الممدوح أو المهجوّ أو المرثيّ مثلاً، إنما يحققه آنيةً جماليةً للمعنى. وإذ أن الإنسان لا يستطيع أن يكوّن صورة حقيقية ومتكاملة عن بدنه ويظل بحاجة إلى وعي الآخر لتحقيق ذلك، فإن الوعي الشعري كان يشكّل أبدان الآخرين ليعينهم على رؤية ذواتهم وآنيّاتهم من حيث هي وجود وفعل وقيمة، لكي يعرفوها أكثر وأعمق، ومن خلال هذه المعرفة يتعزز وجودها للمعنى. إن الفكرة الأساسية هنا، أن وعي الإنسان بمسؤوليته ودوره يتوقف على مقدار ما يعرفه عن ذاته. وقد كان الوعي الشعري يوظف هذه الفكرة بدقة مؤسساً عليها الإنسان الجمالي الذي يرتقي إلى المثال أو النموذج الأعلى. فهذا أبو ذؤيب الهذلي يبيّن لامرأته ملامح الآنية البدنية للإنسان المثالي الذي عجز عن تحقيقه في ذاته كما يبدو[٢٧]:

فـإمّـا يـحِـيـنَـنَّ أن تـهـجُـري ... وتـسـتـبـدلـي خـلَـفـاً أو نـصِـيـحـا

. . فـصاحـبَ صِـدقٍ كـسِـيـدِ الـضَّـرا ... ءِ يـنـهـضُ فـي الـغـزوِ نـهـضاً نـجـيـحـا

تَـريـعُ الـغـزاةُ ومـا إن يـريــ ... ـعُ، مُـضـطَـمِـراً طُـرّتـاهُ طـلـيـحـا

كـسـيـفِ الـمـراديِّ لا نـاكـلاً ... جـبـانـاً ولا جَـيْـدريّـاً قـبـيـحـا

قـدَ ابْـقـى لـكِ الأيـنُ مـن جـسـمـهِ ... نـواشـرَ سِـيـدٍ ووجـهـاً صـبـيـحـا

المرأة هنا تمثل مشروعاً لخطاب عام يُوجَّه للبحث عن الإنسان الجمالي العربي وتشكيله وتحقيقه في الواقع، وأهم ما يميز هذا الإنسان آنيته البدنية التي أصابها

---

(٢٧) **ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ج ١، ص ١٣٣ ـ ١٣٥. السيد: الذئب، مضطمراً طرتاه: خميص البطن، طليح: هزيل، جيدري: قصير، الأين: التعب، النواشر: الأعصاب التي في باطن الذراع، وهي كناية عن القوة والبطش.

الضمور والهزال بفعل وعيها الذي يلقيها في مواجهة ممكناتها دوماً (الغزو) ويجعلها تخترق حدود واقعها المشروط لاحتياز القيمة الجديدة. والشاعر يقرن الهزال بالمضاء والقوة والجمال مميزاً إياها عن أضدادها، لكنه يشير إلى أن الإنسان الجمالي ليس قصيراً، وهذه إشارة ذات أهمية، ففي حين لم يكن الشاعر يشكل آنيته البدنية طويلة ضخمة كما ذكرت آنفاً، فإنه يسبغ هذه الصفة على الآخر ـ المثال، ولعل تأويل ذلك يكمن في أن الوعي الشعري كان **يسعى** إلى المثال، وهذا السعي اقتضى أن يراه ويرى الآخر أكبر من ذاته الشعرية. ولذلك علاقة بفكرة العلو التي يمارسها الشاعر على ذاته من خلال الانفتاح على الآخر والتعيّن به.

من هنا نجد الشعراء الجاهليين يمدحون بالطول والضخامة وغيرها من الصفات المقاربة، فمن ذلك قول القتّال الكلابي للمرأة بوصفها مشروع خطاب أيضاً[٢٨]:

ولاقِي من نُفاثةَ كلَّ خِرْقٍ ... أَشَمَّ سَمَيْدَعٍ مثلِ الهِلالِ

كأنَّ سلاحَهُ في جِذْعِ نخلٍ ... تَقاصَرُ دونهُ أيدي الرجالِ

لاحظ التشكيل التشبيهي هنا إذ يتحول الآخر نخلة أو جذع نخلة لفرط ضخامته، وهي صورة تؤكدها الخنساء في رثاء أخيها صخر[٢٩]:

ألا تبكيانِ الجريءَ الجميلَ ... ألا تبكيانِ الفتى السيِّدا

طويلَ النجادِ رفيعَ العما ... دِ، سادَ عشيرتَهُ أمردا

وهنا يعتمد هذا التشكيل على الكناية، إذ يصبح النجاد الطويل علامة على ضخامة صاحبه وطوله.

ويمدح حسان بن ثابت بني عبد المدان ويفضلهم على غيرهم بطول أبدانهم[٣٠]:

(و) قد كنّا نقولُ إذا رأيْنا ... لذي جسمٍ يعدُّ وذي بيانِ

كأنّكَ أيّها المُعطى لِساناً ... وجسماً من بني عبدِ المَدانِ

والفكرة التي يؤكدها حسان في هذا المدح هي اقتران البيان بطول البدن الذي

---

(٢٨) عبد الله بن مجيب القتال الكلابي، **ديوان القتال الكلابي**، حققه وقدم له إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦١)، ص ٨٢. السميدع: الجسيم الجميل الشجاع.

(٢٩) تماضر بنت عمرو الخنساء، **ديوان الخنساء**، بشرح أبي العباس ثعلب؛ تحقيق أنور أبو سويلم (عمان: دار عمّار، ١٩٨٨)، ص ١١٤.

(٣٠) **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق وليد عرفات (لندن: منشورات سلسلة جب التذكارية، [١٩٧١])، ج ١، ص ٢٢٣.

يمكن أن يُعد بياناً أيضاً من حيث هو إظهار للآنية الجمالية. ولعل في ذلك دلالة ذات أهمية بالغة، فالوعي الشعري عادة ما يشكّل البدن موظّفاً ملامحه من أجل المعنى أو يضمن قيمة البدن الجمالية قيمةً وجودية أيضاً. فالنابغة الجعدي يشكّل الإنسان الجمالي رابطاً بين البدنية المتفوقة ووجوده للمجد أو القيمة(٣١):

فـتـىً تـمَّ فـيـهِ مـا يـسُـرُّ صـديـقَـه ... عـلـى أنّ فـيـهِ مـا يـسـوءُ الأعـاديـا

أَشَـمُّ طـويـلُ الـسـاعـديـنِ سـمَـيْـدعٌ ... إذا لـم يـرُحْ لـلـمـجـدِ أصـبـحَ غـاديـا

إن الوعي الشعري يوظف الصفات البدنية من أجل تشكيل المعنى، أي أنه يتجاوز البدن ويجعله معبراً إلى القيمة. وهذا ما يؤكده أيضاً، أدهم بن أبي الزعراء الطائي قائلا(٣٢):

مـعـاشـرُ أيـديـهـم طـوالٌ وإنـمّـا ... يُخافُ من الأيدي ويُرْجَى طِوالُها

فـمـا قـصّـرتْ مـن طـيِّءٍ كـفُّ حـامـلٍ ... وذي دِيَـةٍ إلا عـلـيـهـمْ كـمـالُـهـا

بـأيـديـهـمُ بِـيـضٌ تُـضـيءُ وجـوهَـهُـمْ ... خِـفـافٌ إذا هُـزّتْ ثـقـيـلٌ وَبـالُـهـا

وكثيراً ما يربط الشعراء الجاهليون ضخامة البدن وطوله بالوعي وما يستمد منه من رزانة وحلم وفاعلية. فمن ذلك قول بشر بن أبي خازم في مدح بني بدر(٣٣):

لـمّـا تـخـالـجـتِ الأهـواءُ قـلـتُ لـهـا ... حـقٌّ عـلـيـكِ دُؤوبُ الـلّـيـلِ والـسُّـهُـدُ

حـتـى تـزوري بـنـي بـدرٍ فـإنـهـمُ ... شُـمُّ الـعـرانِـيـنِ لا سـودٌ ولا جُـعُـدُ

لـو يُـوزَنـونَ كِـيـالاً أو مُـعـايـرةً ... مـالُـوا بـرضـوى ولـم يـعـدلْـهُـمُ أَحَـدُ

هنا يتحول الناس إلى جبال في ضخامتهم، أو هم أثقل منها عند الوزن وذلك من حيث المكانة والقيمة الإنسانية. ولنلاحظ كيف تلتبس الضخامة بالقيمة. ومن ذلك أيضاً قول النابغة في مدح الغساسنة(٣٤):

هـمُ الـمـلـوكُ وأبـنـاءُ الـمـلـوكِ لـهـمْ ... فضلٌ على الناسِ في اللأْواءِ والنِّعَمِ

أحـلامُ عـادٍ وأجـسـادٌ مـطـهَّـرةٌ ... مـنَ الـمـعـقّـةِ والآفـاتِ والإِثَـمِ

(٣١) النابغة الجعدي، **شعر النابغة الجعدي**، ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

(٣٢) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ٢، ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩.

(٣٣) **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، تحقيق عزت حسن (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٥٧. الجعد: القِصار، رُضوى: جبل.

(٣٤) النابغة الجعدي، **شعر النابغة الجعدي**، ص ١٠١. اللأواء: الشدة.

إن الشاعر يشير هنا إلى طهر أجساد ممدوحيه إشارة تؤكد تحولها إلى قيمة عليا في ذاتها، وذلك بأن جعل لهم عقولاً رزينة حكيمة تلتبس جسدياً بثقلهم المعنوي.

ويأتي حوط بن سرعوف بتشكيل جمالي مدهش مادحاً قومه، هاجياً أعداءهم[٣٥]:

بني عامرٍ لا قرّبَ اللهُ دارَكُمْ   وجدّعَ منكمْ كلَّ أنفٍ ومِسمَعِ

فنحنُ بنو الدهرِ الطويلِ وأنتمُ   بنو أمسِ لمّا تبلغُوا قِيسَ إصبَعِ

هذا الشاعر المجهول يوظف طول الدهر ولا نهائيته ويسبغها على قومه مضمّناً ذلك معنى مزدوجاً غير مباشر، فمن جهة، يشير بأبوة الدهر لقومه إلى طول أبدانهم وضخامتها، ومن جهة أخرى يشير إلى عراقتهم وأمجادهم، سالباً أعداءهم ذلك كله حين جعلهم بني الأمس قصراً وضآلة أبدان و- تبعاً لذلك - خمول ذكر ودناءة. إن شعرية البدن تبلغ أقصى فاعليتها الجمالية في هذا التشكيل المعقد الذي يفيض بالمعنى حيث يكتسب البدن ماهية الدهر بكل ما تمثله في الوعي العربي من سطوة وديمومة ولا نهائية.

ويذهب علقمة الفحل مذهباً آخر حين يحول بدن ممدوحه إلى بدن كوني يبطش بالأعداء في لحظة واحدة، فيقول[٣٦]:

كأنَّ رجالَ الأوسِ تحتَ لَبانِهِ   وما جمعتْ جُلٌّ معاً وعتِيبُ

رغا فوقهمْ سَقْبُ السماءِ فداحصٌ   بشِكّتِهِ لم يُستَلَبْ وسلِيبُ

ولنلاحظ هنا كثافة التشكيل، فثمة ملك يقود جيشاً عظيماً، فيتّحد هو وجيشه في آنية بدنية هائلة يشير إليها الشاعر من خلال اللبان (الصدر) ويجسد فيها معاني البطش والسطوة الخارقة ثم ينقل هذه الآنية ويسقطها على جيش الأعداء من السماء، فتبيده تماماً، ولكثرة القتلى يعجز الجيش المنتصر عن استلابهم جميعاً. ولا شك في أن تكشّف هذه الكثافة التشكيلية لوعي التأويل يعزز ما ينطوي عليه هذا البدن الشعري من قيمة جمالية مباطنة لقيمته الوجودية ومعناها.

والواقع أن الوعي الشعري العربي يحرص على تأصيل هاتين القيمتين معاً في التشكيل الجمالي للبدن ومن ثم، فإن الضخامة والعِظَم والطول لا تعني ما يشير إلى

---

(٣٥) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ٢، ص ٢٥٥.

(٣٦) علقمة الفحل، **ديوان علقمة الفحل**، حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب؛ راجعه فخر الدين قباوة، كنوز الشعر العربي؛ ١ (حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ص ٤٦.

البطء والثقل والسلبية. ولهذا نرى الشعراء يهجون غيرهم بهذه الصفات ويأنفون منها، ويمتدحون الخفة والسرعة والنشاط. فهذا مثلاً أبو كبير الهذلي يشكّل ذلك في الآنية البدنية لتأبط شرّاً فيقول[٣٧]:

ولقد سرَيتُ على الظلامِ بِمِغْشَمٍ ... جَلْدٍ من الفتيانِ غيرِ مُهَبَّلِ

حَمَلتْ به في ليلةٍ مزؤودةٌ ... كَرْهاً وعقدُ نطاقِها لم يُحْلَلِ

فأتتْ به حُوشَ الجنانِ مُبطَّناً ... سَهِداً إذا ما نامَ ليلُ الهوجَلِ

ما إن يمسُّ الأرضَ إلا مِنْكَبٌ ... منهُ وحرفُ الساقِ طيُّ المحملِ

وإذا رميتَ به الفجاجَ رأيتَهُ ... ينضو مخارقَها هُوِيَّ الأجدلِ

وإذا نظرتَ إلى أسِرَّةِ وجههِ ... برقتْ كبرقِ العارضِ المتهلِّلِ

وإذا يهبُّ من المنامِ رأيتَهُ ... كرُتُوبِ كعبِ الساقِ ليسَ بزُمَّلِ

فالشاعر ينفي عن بدن تأبط شراً كثرة اللحم والسمن، ويربط بين نحافته وهزاله وبين جمال وجهه ومضاء عزيمته ونشاطه، وكلها صفات جمالية شعرية حصراً، لإنسان جمالي جديد ينبغي له أن يتأسس في الواقع بديلاً عن الإنسان النثري أو المعتاد خارج منطق الشعر وعالمه.

إن البدن الشعري العربي، أعني بدن المعنى والقيمة، يتشكل وينبني في التعالي على وجوده الطبيعي الضيق المنغلق على غرائزه، فيتحول بذلك إلى رمز للفعل وللقيم يزداد غنًى بمقدار تعلق آنيته بوجوده الماهوي. ولم يكن الوعي الشعري يفهم هذا الطابع الماهوي للإنسان الجمالي إلا بأن يوجد للآخرين، لا معهم. ومن هنا فإن حاتماً يخزى من سمنته لأنها علامة على الأنانية والعزلة فيقول[٣٨]:

وإني لأَخزى أن تُرى بيَ بِطنةٌ ... وجاراتُ بيتي طاوياتٌ ونُحَّفُ

فيتحول البدن بذاته هنا إلى علامة على القيمة الجمالية التي يتضمنها **الكرم**. إن البدن الشعري يوجد في الفعل وحده، في الوجود للآخرين كرماً ونجدة وشجاعة، وفي الأنفة من أن يصبح البدن خطاباً وتعبيراً عن قيم سلبية. ولهذا يريد جران العود

---

(٣٧) **ديوان الهذليين**، ج ٢، ٩٢ ـ ٩٤. المغشم: الجريء الظالم. المهبّل: الكثير اللحم. حوش الجنان: وحشي القلب، المبطن: خميص البطن. الأجدل: الصقر، الرتوب: الانتصاب. الزمل: الضعيف.

(٣٨) يحيى الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، [د. ت.])، ص ١٥٨.

النميري أن يملأ عالم العربي بالبشر الجماليين مستغنياً عن غيرهم قائلا(٣٩):

وإنّا ذمَمْنا كلَّ نجدةِ سيِّدِ بَطينٍ، ولا يُرضيكَ إلا المُخَفَّفُ

وهذه العوراء بنت سبيع تثبت الوجود الماهوي لأخيها المقتول وتحوله إلى مثل أعلى في العفة من خلال بدنه النحيف فتقول(٤٠):

أبكي لعبد الله إذ حُشَتْ قُبيلَ الصبحِ نارُهْ

طيّانُ طاوي الكشحِ لا يُرخى لمُظلمةٍ إزارُهْ

ويعقد السُلَيك بن السُلَكة مقارنة بين بدن الإنسان الجمالي الذي يراه في نفسه وبين غيره، والهدف من هذه المقارنة تثبيت القيم التي يمثلها هذا البدن من حيث هو وجود ماهوي، في مقابل القيم الأخرى المضادة وذلك في قوله(٤١):

ألا عَتَبتْ عَليَّ فصارمَتْني وأعجبها ذوو اللِّمَمِ الطِّوالِ

فإني يا ابنةَ الأقوامِ أُربي على فعلِ الوضيِّ من الرجالِ

فلا تصِلي بصُعلوكٍ نَؤومٍ إذا أمسى يُعدّ من العِيالِ

إذا أضحى تفقَّدَ منكبَيْهِ وأبصرَ لحمَهُ حذَرَ الهُزالِ

ولكنْ كلّ صعلوكٍ ضَروبٍ بنصلِ السيفِ هاماتِ الرجالِ

وإذاً، فإن جمالية البدن الشعري تتحقق في ما يتضمنه ويعّبر عنه من قيم ومن فعل إيجابي. إن الوعي الشعري يغير من رؤية الإنسان العربي لذاته وللآخرين ويطور ذوقه ووعيه باتجاه محدد واضح، إلى الوجود الماهوي. ولقد كان يريد أن يحوّل البدن إلى بيان حقيقي عن هذا الوجود.

ثالثاً: التشكيل الجمالي لبدن المرأة

أتحوّل هنا، إلى جانب آخر من تشكيلات البدن الشعري والذي يتمثل ببدن المرأة. وأول ما أريد ذكره بدءاً أن الوعي الشعري يبدي اهتماماً فريداً ببدن المرأة

---

(٣٩) عامر بن الحارث جران العود، **ديوان جران العود النميري**، تحقيق وتذييل نوري حمودي القيسي (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢)، ص ١١١.

(٤٠) **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، جمعه وضبطه وعلق حواشيه ووقف على طبعه لويس شيخو (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٨٩٧)، ص ١٤٧.

(٤١) **السليك بن السلكة: شعره وأخباره**، دراسة وجمع وتحقيق حميد آدم ثويني وكامل سعيد عواد (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٨٤)، ص ٦١ ـ ٦٢.

ويتعقب جزيئاته وتفاصيله بالتشكيل والإظهار. ولعل هذا الاهتمام يمثل الظاهرة الأكثر شيوعاً في الشعر العربي. لكنني أعتقد أن هناك تقصيراً في فهم وتأويل هذه الظاهرة، فرضته فكرة **الغزل** بكل ما تنطوي عليه من سطحية ومباشرة، والحكم المسبق الذي يتداوله الدارسون ـ من مستشرقين وعرب على السواء ـ بحسّية العربي وماديته وضيق أفقه . . . الخ.

إن فكرة أن يكون الشعر غزلاً بالمعنى الحرفي للكلمة وهو التودد للمرأة لغاية جنسية، فكرة عامية مبتذلة تحجب القيمة الجمالية والوجودية لموضوعة المرأة وعلاقة الوعي الشعري الحقيقية بها. ومن هنا، لا بد من التنبيه إلى ضرورة أن نتجاوز هذه الفكرة، وأن نتفهم اهتمام الشعراء ببدن المرأة فهماً أكثر عمقاً ودقة، بغض النظر عن كل المفاهيم والأحكام المسبقة. وأول خطوة على هذا الطريق هي أن نفهم أن المرأة التي يذكرها الشعر امرأة **شعرية** لا علاقة لها بهذه المرأة أو تلك ممن نعرفهن في الواقع النثري. إنها، بكلمة أخرى، تشكيل جمالي بحت. وهذا يحتم علينا أن نرى المرأة الشعرية وجوداً لا موجوداً، ومن ثم، فإن بدنها بدن شعري أيضاً ويمثل جانباً واحداً وإن كان أساسياً ـ من وجودها.

هذه مسألة، والمسألة الأخرى أن الحكم بحسية العربي وماديته لم يكن يعكس ضيق أفقه بل ضيق أفق الذين أصدروا هذا الحكم. والسبب في ذلك أنهم لم يتنبهوا إلى الماهية الجوهرية التي ينطوي عليها ما هو خارجي من الاهتمام ببدن المرأة، لأنهم ببساطة، لم ينظروا إليه بوصفه تشكيلاً جمالياً وشعرياً ووجودياً للمرأة، وظنوا أنه محض غزل وتودد إليها وحديث عن مغامرات جنسية وعاطفية، منطلقين من حكم مسبق آخر بوضوح الشعر العربي وطابعه المباشر.

إن التعمق في تأويل بدن المرأة الشعرية سيكشف عما تحمله فكرة الغزل من سخف وبلادة وما ينطوي عليه الحكم بوضوح الشعر العربي من خطورة وافتئات، فلنوضح ذلك.

يشير الدكتور نصرت عبد الرحمن إلى أن «الرجل في الشعر الجاهلي معنى والمرأة صفة» [٤٢]. وهي إشارة ذكية لكنها تحتاج إلى تطوير، فالصفة أو الصفات أوجه الماهية والماهية أساس المعنى وإذاً، فإن كون المرأة صفة يعني أنها أكبر من تجسدها وأنها معنى إمكاني يستوعب المعنى المتحقق (الرجل) ويشتمل عليه. ويترتب على ذلك أن الوعي

---

(٤٢) نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: في ضوء النقد الحديث** (عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦)، ص ٤٨.

الشعري العربي حين يشكل بدن المرأة وهو جانب أساسي من وجودها، إنما كان يحاول اللحاق بما هو ممكن من معناها وفي وجه واحد منه، وطريقه إلى ذلك هو الرؤية الجمالية. ولا أعني بذلك أنه يخبر عن جمال المرأة السابق على الشعر بل يؤسسه ويبتكره ابتداءً من العني. ومن ثم، فإن عملية التأسيس والابتكار تتحرك عبر الجزئيات التشكيلية وتبدي عناية فائقة بالتفصيلات الخاصة ببدن المرأة وهذا هو تأويل الاختلاف الأساس عمّا لاحظناه عموماً من الاختزال والتكثيف في تشكيل بدن الرجل. ولتوضيح ذلك سأختار نموذجاً من الشعر الجاهلي وهو للنابغة الذبياني[٤٣]:

صفراءُ كالسِّيَراءِ أُكمِلَ خَلْقُها ... كالغصنِ في غلوائهِ المتأوّدِ

مخطوطةُ المتنينِ غيرُ مُفاضةٍ ... ريّا الروادفِ بضّةُ المتجرَّدِ

والبطنُ ذو عُكَنٍ لطيفٍ طَيُّهُ ... والنحرُ تنفجهُ بثدي مُعقَدِ

قامتْ تَراءى بينَ سِجفَي كِلَّةٍ ... كالشمسِ يومَ طلوعِها بالأسعدِ

أو درّةٌ صدفيّةٌ غوّاصُها ... بهِجٌ متى يرَها يُهِلّ ويسجدِ

أو دميةٌ من مرمرٍ مرفوعةٌ ... بُنِيَتْ بآجرٍّ يُشادُ وقرمدِ

نظرتْ بمقلةِ شادنٍ متربِّبٍ ... أحوى أحمَّ المقلتينِ مقلَّدِ

نظرتْ إليكَ بحاجةٍ لم تقضِها ... نظرَ السقيمِ إلى وجوهِ العُوَّدِ

سقطَ النصيفُ ولم تردْ إسقاطهُ ... فتناولتْهُ واتّقتْنا باليدِ

بمخضَّبٍ رَخْصٍ كأنَّ بنانَهُ ... عنمٌ يكادُ منَ اللطافةِ يُعقدُ

تجلو بقادمتَيْ حمامةِ أيكةٍ ... بَرَداً أسفَّ لثاتهُ بالإثمدِ

كالأُقحوانِ غداةَ غبِّ سمائهِ ... جفّتْ أعاليهِ وأسفلهُ ندِ

أخذَ العذارى عِقدهُ فنظمْنَهُ ... من لؤلؤٍ متتابعٍ متسرّدِ

لو أنها عرضتْ لأشمطَ راهبٍ ... عبَدَ الإلهَ صرورةٍ متعبِّدِ

---

(٤٣) زياد بن معاوية الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ٩١ ـ ٩٧. هذا، وقد أسقطت بعض الأبيات الفاحشة من القصيدة لقناعتي بأنها من تزيّد الرواة فهي ركيكة التركيب، وتتعارض مع عمق الرؤية التي تميز هذا التشكيل عمومًا. وهذا التزيّد نجده واضحًا حتى في بعض الأبيات الفاحشة المبتذلة التي نسبت إلى امرئ القيس لتعزز الصورة النمطية التي رسمت له بوصفه ماجناً وخليعاً. وجدير بالذكر أن كلمتي «مجون» و«خلاعة» بما تنطويان عليه من دلالات جنسية لم تكونا معروفتين في العصر الجاهلي، وإنما هما مفردتان عباسيتان.

لَـرَنَـا لـرؤيـتِـهـا وحـسـنِ حـديـثِـهـا ولـخـالَـهُ رشَـداً وإن لـم يـرشُـدِ
بـتـكـلُـمٍ لـو تـسـتـطـيـعُ كـلامَـه لـدنَـتْ لـهُ أروى الـهـضـابِ الصُّخَّـدِ
لا واردٌ مـنـهـا يـحـورُ لـمـصـدرٍ عـنـهـا ولا صَـدَرٌ يـحـورُ لـمـوردِ

تمثل هذه الأبيات نموذجاً مثالياً عاماً لطريقة الوعي الشعري العربي في تشكيل بدن المرأة، لكنه نموذج معقد جداً لتشابك أوجهه الماهوية وتداخلها. إن وعي الشاعر يتحرك في اتجاهات متعددة في آن معاً، وذلك مصدر التعقيد. فثمة أولاً، تلك الإشارات الكثيفة إلى بدن المرأة، إلى ضخامتها ونعومتها ورشاقتها، وإلى مفاتنها. لكن هذه الإشارات لا تدل على نظرة حسية كما يقال عادة، بل هي تعكس رؤية جمالية محضة إلى بدن المرأة. إن الشاعر يشكّل جمالاً مثالياً لمقاييس تنبثق من وعيه بالجمال المطلق. ولعل ما يؤيد ذلك أن التشكيل يستند جوهرياً إلى التخييل، أعني إلى استحضار ما ليس حسياً ولا يعبر عما هو حسي، ودمجه في بدن المرأة. وهنا ينفتح التشكيل على الوجه الماهوي الأكثر عمقاً من البدن، فثمة عناصر متعددة تدخل في التشكيل (نباتية: السِّيراء ـ الحرير أو ضرب من النبات أو النخل، الغصن النضر، الأقحوان، العَنَم، وحيوانية: الغزال، الحمامة، الأروى، وكونية طبيعية: الشمس، المطر، السماء، الدرة، اللؤلؤ، إلى جانب العنصر الديني والتقديسي: الإهلال والسجود، الدمية المرفوعة، الأيقونة، والراهب) وكل هذه العناصر جزئيات تشكّل عالم الإنسان بكل سعته وعمقه. وإذ إنها قد خُيِّلت في بدن المرأة، فقد تحول هذا البدن إلى عالم كامل؛ عالم يفيض بالحياة والعذوبة والرواء والبكورة والكمال والقدسية.

لكننا ما زلنا هنا عند كون المرأة صفة، وما زال أمامنا أن نعبر بالبدن إلى الماهية ثم إلى المعنى وهما مباطنين لكل عناصر التخييل. ولعل أهم هذه العناصر هو الشمس، أي أن المرأة وبدنها قد تحولا في وعي الشاعر إلى شمس. ومعروف أن الشمس إله معبود عند الوثنيين عموماً، وكانت العرب تسميها (الإلاهة)[٤٤]. ولا أريد هنا أن أنساق وراء التفسيرات الأسطورية المعروفة في هذا المجال، ولكني أكتفي من ذلك بما تتضمنه كل ألوهية في وعي الإنسان: المطلق ـ الكوني والكلي، والشاعر يعزز ذلك إذ يحول هذه المرأة إلى دمية ـ أيقونة للمطلق، وإلى درة ـ وهي رمز للبكورة، يسجد لها مكتشفها فرحاً وبهجة وتقديساً. وهنا لا ينبغي أن نردد تلك الأفكار العامية عن أن الشاعر الجاهلي والعربي عموماً قد حول المرأة إلى دمية جامدة

(٤٤) انظر «أله» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.**

تفتقر إلى الحياة والوجود والفعل . . . الخ، فكل هذا لا علاقة له بما هو شعري، وينطلق من مواقف نثرية حرفية.

العنصر الآخر في التخييل هو الغزال، والعرب تسمّي الشمس **غزالة**[٤٥]، وإذاً، فإن لها ما للشمس نفسها من ماهية. ثم تأتي الوعول وهي حيوانات تمثل في وعي العربي ترميزات للمنعة والخلود. لكن الملاحظ أن الوعول في التشكيل تقف موضوعاً لخطاب المرأة، أي كأن المرأة تجتذب إلى مجالها ما هو متمنع خالد فتستوعبه في ذاتها وفي خطابها. لنتذكر قبل أن نتعمق في التأويل أن هذه العلاقات مؤطرة ببدن المرأة أي بكونها صفة، ومن ثَمَّ، فإن بدنها أصبح معبراً إلى الماهية. ولكن ما هي هذه الماهية التي تتضمن خطاباً يمتاز بالمطلقية والكلية والخلود؟ إن الأبيات تحتوي على إشارات سريعة إليها، فالمرأة **تتراءى**، وترائيها لوعي الشاعر ليس تامّاً، **فهي تخفي** إشراقها وراء الأستار، وتضع على وجهها نقاباً يسقط عنها فتعيده، وتتقي النظرات بيدها؛ تعطي ولا تعطي، تريد ولا تريد، وتنظر إلى الشاعر بحاجة لم يقضها، والنظرة وعد. ولأن هذا الوعي هو الذي يشكّل هذا الوجود الضدي للمرأة فإن ظهورها وخفاءها متوقف على مقدار رغبته في الكشف عنها، وليس ثمة شيء له هذه المطلقية والكلية وهذا الظهور والخفاء سوى الوجود الماهوي من حيث هو خطاب مطلق للوعي، ويتوقف على الوعي: إن المرأة هنا **لو** خاطبت **ولو** وجدت من يفهم خطابها، فإنها تهدي إلى الرشاد، وتروّض الوحشي وتصبح المورد المصدر الوحيد لإنسانية الرجل وطريق تعاليه.

هذا التأويل يكشف عن أن في بدن المرأة الكثير من الشعر، مما يتجاوز التفسيرات التقليدية التي تنحصر في دلالة البدن الأنثوي بما يمتاز من البدانة

---

(٤٥) انظر «غزل» في: المصدر نفسه. والملاحظ أن تشبيه المرأة بالشمس كثير في الشعر الجاهلي، انظر مثلاً: **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥)، ص ١١؛ **ديوان قيس بن الخطيم**، تحقيق ناصر الدين الأسد (القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢)، ص ١٧ و٣٥؛ **شعر النمر بن تولب**، ص ٣٨، و**ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨])، ص ٧٥، وكذلك التشبيه بالغزال، انظر: الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، **ص** ٥٢؛ **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ٤٠؛ **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، ص ٢ و٦٤، وأوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د. ت.])، ص ١٣، وكذلك التشبيه بالدمية (الأيقونة في البيع والكنائس)، انظر: عدي بن زيد العبادي، **ديوان عدي بن زيد العبادي**، جمع وتحقيق محمد جبار المعيبد (بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٥)، ص ٨٤ و١٣٤؛ أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د. ت.])، ص ٢٤٥، وامرؤ القيس ابن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، **ص** ٥٨. وسأعود بعد قليل لتأويل هذا.

والضخامة والنعومة . . . على النعمة والترف، وفي دلالة الاهتمام بتفصيلات البدن على الحسية والمادية. والحقيقة أن الشعر الذي يقوله بدن المرأة من خلال تفصيلاته، نابع من اهتمام إستاطيقي فريد يحمل في ذاته دلالة سعي الذات الشعرية إلى تعاليها ووجودها الماهوي الذي تعي أهمية أن تتوحد فيه. إن تحويل البدن الأنثوي إلى خطاب تفصيلي، يستحضر الجمال بوصفه الوجود الماهوي الذي يبحث عنه الوعي ويحاول احتيازه في النسبي الجزئي من التشكيل الجمالي.

وهنا، لا أدعي أن الشعر العربي يخلو من اهتمام بالمرأة وبدنها من حيث هو موضوع جنسي، لكن هذا الأمر أسيء فهمه أيضاً، فليست اللذة الجنسية والتعبير عنها إغراق في الحسية، وإنما هي وجه من وجوه الوجود الماهوي للإنسان، فهي إذاً، تعبير عن رغبة ضارية في التوحد المطلق للذات مع ذاتها وامتدادها وهو تكامل له كرامته التي لم يجرؤ الشعراء العرب الجاهليون على ابتذالها سوى القليل منهم، كالأعشى[٤٦] وسحيم[٤٧]، وكلاهما شاعر متأخر أتى بعد أن استُنزف الوجود الماهوي الذي شكّله الوعي الشعري العربي عبر عشرات السنين. وما سوى ذلك، فإن الشعراء الجاهليين يعبرون عن هذا الجانب من بدن المرأة بتعابير محتشمة غالباً مؤطرة برؤية جمالية محضة[٤٨]، والسبب في ذلك أن المرأة الشعرية العربية تمثل قيمة بذاتها وهي القيمة والمعنى الكلي الذي يجاهد الوعي لاحتيازه، ومن ثم فإن بدنها يستوعب هذه الكلية ويحتويها.

وهنا أود الإشارة إلى مسألة غاية في الأهمية يجب أن نفكر فيها على الأقل، وهي أن بعضاً من الأشعار التي تعبر عن ابتذال المرأة في الشعر الجاهلي قد يكون نتيجة لذوق عصر التدوين وهو العصر العباسي، إذ ربما أضيفت الأبيات من ذلك هنا وهناك إلى قصائد جاهلية، استجابة للتغير الأخلاقي الذي أصاب المجتمع العباسي، بحيث أصبحت المرأة سلعة متعة بالمعنى الحرفي للكلمة، حتى ندر أن نجد في هذا العصر مثل العباس بن الأحنف الذي جعل من المرأة مثلاً أعلى في الاحتشام، كأنه أراد أن يسترد للمرأة في الشعر العربي كرامتها الجاهلية التي ابتذلها عمر بن أبي ربيعة وغيره من الشعراء الإسلاميين والعباسيين. ولعل ما يؤيد هذا أن بعض الشعراء

---

(٤٦) انظر: الأعشى، المصدر نفسه، ص ٧٨.

(٤٧) انظر: **ديوان سحيم عبد بني الحسحاس**، تحقيق عبد العزيز الميمني (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر؛ دار الكتب المصرية، ١٩٥٠)، ص ٢٠ ـ ٢١.

(٤٨) يجب التنبه إلى أن الشعراء الجاهليين نادراً ما يذكرون التمتع الجنسي ببدن المرأة خارج سياق شعورهم بالموت، وهذه ملاحظة ثمينة يمكن في ضوئها أن نعيد النظر في كل السخف الذي يتداوله العرب والمستشرقون في هذا الموضوع.

الجاهليين لا ينتبه إطلاقاً إلى بدن المرأة ولا يُعنى إلا بكونها قيمة ومثلاً جمالياً مجرداً. فهذا الشنفرى مثلاً، يقول في امرأته الشعرية[٤٩]:

لقد أعجبتني لا سَقوطٌ قناعُها	إذا ما مشتْ ولا بذاتِ تَلَفُّتِ
تبيتُ بُعَيدَ النومِ تهدي غَبُوقَها	لجارتِها إذا الهديةُ قلَّتِ
يحلُّ بمَنجاةٍ من اللَّومِ بيتُها	إذا ما بيوتٌ بالمذمّةِ حلّتِ
كأنَّ لها في الأرض نِسْياً تقُصُّهُ	على أمِّها وإن تُكلّمْكَ تبلَتِ
أميمةُ لا يُخزي نثاها حليلَها	إذا ذُكِرَ النسوانُ عفَّتْ وجَلَّتِ
إذا هو أمسى آب قرةَ عينهِ	مآبَ سعيدٍ لم يسلْ أينَ ظلّتِ
فدقّتْ وجلّتْ واسبكرَّتْ وأُكْمِلَتْ	فلو جُنَّ إنسانٌ من الحسنِ جُنَّتِ

هذه المرأة مثال للعفة والجلال والفضيلة، بتكامل خلقها في أنوثة متعالية على كل ما هو نسبي في النساء، بما في ذلك بدنها الذي يغيب تماماً ليحضر حضوراً مكثفاً في نهاية التشكيل. إنها باختصار، المرأة القرآنية التي يطمح الإسلام إلى تأسيسها في الواقع.

لنلاحظ أن هذا الخطاب تقريري لم يتلمس طريقه إلى التشكيل التخييلي بعد، وربما كان السبب في ذلك أن الشنفرى يعد من قدماء الشعراء الجاهليين، ومن ثم فإن الوعي الشعري الذي يعبر عنه كان في مرحلة تطويرية مبكرة، لم تعرف بعد تشكيل المطلق في النسبي تخييلياً. وهذا ما يصح أيضاً على المهلهل الذي لا توجد في شعره كله سوى إشارة واحدة إلى المرأة ـ العَفَّة[٥٠]، ولكن عند امرئ القيس يكتسب بدن المرأة حضوراً ماهوياً أكثر دقة ووضوحاً[٥١]. وعلينا أن نلاحظ أن في شعر امرئ القيس إشارات إلى مغامرات جنسية، لكن تأويلها أن هذا الشاعر كان يعاني رغبة ممضة في الاستقرار قد نغصت حياته وطبعت رؤيته للعالم بطابع مأساوي، ولهذا كانت كل مغامراته ترد في سياق مأساوي ينطوي على وعي عميق بالموت والفناء.

---

(٤٩) أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، مع شرح وافر لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري...؛ تحرير كارلوس يعقوب لايل، ٣ ج (أكسفورد: كلارندون بريس، [١٩١٨ ـ ١٩٢٤])، ج ١ (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠)، ص ٢٠٠ ـ ٢٠٢.

(٥٠) نافع منجل الراجحي، «المهلهل بن ربيعة التغلبي: حياته وشعره،» (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٨٦)، ص ٢٨٤.

(٥١) انظر مثلاً: امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٥ ـ ١٦، ٣٠ و٢٣٢ ـ ٢٣٣.

ولعل في ذلك إشارة إلى حقيقة هذه المغامرات وإلى الأسباب التي تدفع الشاعر إلى الاهتمام بها. وفي هذا الإطار يمكن أن نرى ونفسر اهتمام بعض الشعراء الجاهليين بالتشكيل الجمالي لبدن المرأة الذي يزداد عمقاً وسعة مع تطور العلم الشعري. على أننا نتلمس عند بعض الشعراء المتأخرين اهتماماً بالغاً وتفصيلياً بأعضاء البدن، بضخامته وسمنته، بحيث يبدو تشكيله شعرياً وكأنه غاية بذاتها، كما نجد مثلاً، عند الأعشى(٥٢) وعند الشاعر المخضرم المرار بن منقذ الذي يقول(٥٣):

جعدةٌ فرعاءُ في جمجمةٍ ... ضخمةٍ تفرُق عنها كالضُّفُرْ
ولها عينا خذولٍ مخرفٍ ... تعلَقُ الضّالَ وأفنانَ السَّمُرْ
صلتةُ الخدِّ طويلٌ جيدُها ... ناهدُ الثدي ولمّا ينكسرْ
مثلَ أنف الرئمِ ينبي درعَها ... في لبانٍ بادنٍ غيرِ قفِرْ
فهي هيفاءُ هضيمٌ كشحُها ... فخمةٌ حيثُ يُشَدُّ المؤتزَرْ
يحفظ المفضِلَ من أردافِها ... ضفِرٌ أردِفَ أنقاءَ ضفِرْ
وإذا تمشي إلى جارتِها ... لم تكدْ تبلغُ حتى تنبَهِرْ
دفعتْ رَبْلَتُها رَبْلَتَها ... وتهادتْ مثلَ مَيلِ المنقعرْ
وهي بَدّاءُ إذا ما أقبلتْ ... ضخمةُ الجسمِ رَدَاحٌ هَيْدَكُرْ
يضرب السَّبعونَ في خلخالِها ... فإذا ما أكرهتْهُ ينكسرْ
أَمْلَحُ الخَلْقِ إذا جرَّدتَها ... غيرَ سِمْطينِ عليها وسُؤُرْ
لحسِبْتَ الشَّمسَ في جِلبابِها ... قد تبدَّتْ من غَمامٍ منسفِرْ
صُورةُ الشَّمْسِ على صورتِها ... كلّما تغربُ شمسٌ أو تذُرْ

قد يقول القارئ السطحي لهذه الأبيات أن الشاعر مهتم تفصيليًا بمفاتن المرأة وأن ذلك واضح في مروره على أعضاء جسمها وأنوثتها بالترتيب، وهذا صحيح، لكن علينا أن نتذكر مسألتين الأولى أن الشاعر مخضرم أو إسلامي، وهذا يعني أنه يتمثل أسلوب الشعراء المتأخرين في الميل إلى الحسية. لكن لا يحسن بنا أن نعمم ذلك

---

(٥٢) انظر مثلاً: الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ١٧ و١٣٩.

(٥٣) الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، ص ١٥٥ ـ ١٥٩.

على الجاهليين. وثمة ملاحظة قد تبدو غريبة في هذا السياق، وهي أن الإغراق في الحسية حدث قريباً من الإسلام زمنيّاً وبعده ووصل ذروته في العصر العباسي ومجونه. وهو أمر يحتاج إلى وقفة جادة من الباحثين لتحليله وتفهمه.

المسألة الثانية أن ما تكشف عنه هذه الأبيات أن المرأة الشعرية أكبر من بدنها دائماً، وأن الوعي الشعري العربي كان في تشكيله التفصيلي لبدن المرأة يسعى إلى التعمق فيه أكثر فأكثر، وتوسيعه بحيث يتحول إلى عالم جمالي، وإلى فضاء مطلق للجمال، بدليل أن الاهتمام بالتفصيلات يتكثف في نهاية التشكيل ويحول بدن المرأة إلى شمس، أي إلى بدن كوني متعالٍ.

والنتيجة النهائية والعامة التي نخرج بها من هذه التحليلات الموجزة أن بدن المرأة الشعرية هنا، ليس جميلاً في ذاته، وإنما هو جميل شعريّاً فحسب، لأنه أولاً نتاج العني والرؤية الإستاطيقية التي تنفذ إلى باطن موضوعها، وتجعله يتظاهر في كل التفصيلات التي يقصدها الوعي الشعري ويشكّلها. إن صفات البدن تتحول إلى ماهية كلية تفيض بالمعنى الجمالي. والفكرة الأساس التي يعتمد عليها الوعي الشعري في تشكيل هذا البدن إذ ينطلق من الجزئي إلى الكلي، ومن الصفة إلى الماهية، وإذ يكثف الكلي والماهوي في الجزئي وفي الصفة، إنما هي الانفتاح التام على الآخر، هذا الانفتاح الذي يحرك الرؤية الإستاطيقية، ويبلغ غايتها. إن بدن المرأة الشعرية هو المجال الحقيقي للتذاوت الذي يجعل ذات الوعي تتعالى على ذاتها ولا تجدها إلا في هذا الآخر الممتد إلى المطلق الجمالي.

رابعاً: أبيض المعنى الجمالي

في هذا المحور سأتناول وجهاً آخر من أوجه التشكيل الجمالي للذات الشعرية، ويتصل بمبحث الألوان الذي حظي بعناية عدد من الباحثين المعاصرين. ومعروف أن هذا المبحث قد خضع لتفسيرات متعددة، إلا أنها غالباً ما تتعامل مع اللون في الشعر تعاملاً إسقاطيّاً؛ أعني أنها تنظر إليه نظرة موضوعية وتراه كيفية مادية تماماً كاللون في الرسم. وأظن أن مبعث ذلك تلك الفكرة السطحية القائلة إن «الشعر رسم قوامه الكلمات»، فتحول اللون تبعاً لذلك إلى مكون موضوعي من مكونات ما يعرف بالصورة الشعرية، مثلما أنه مكون للوحة المرسومة بموضوعيتها وعيانيتها. وعليه فإنني أعتقد أن من العبث أن نبحث عن لون كهذا في الشعر، لأن اللون هنا لون شعري أو هو لون تصوري لا يوجد إلا في الوعي الشعري، والتنبه إلى هذه الحقيقة سيكون ذا أهمية كبيرة، كما سأوضح فيما بعد.

المسألة الأخرى التي تتعلق بمبحث اللون في الشعر هي مسألة الدلالة اللونية،

وعلى الرغم من أن الدراسات التي عنيت بهذه المسألة قد تنبهت إلى الأثر الجوهري للون في التشكيل إلا أن نظرتها هنا كانت إسقاطية أيضاً. فهي تسقط دلالات الألوان في الواقع الاجتماعي والتاريخي على التشكيل الشعري، في حين أن المفروض بها أن تفعل العكس، أي أن تبدأ من الشعر لكي ترى فيه دلالة اللون. وللأسف فإن الباحثين العرب وهم يتناولون مبحث اللون في الشعر العربي لم يكتفوا بإسقاط الدلالات الخارجية عليه وإنما استعاروها من واقع غربي مختلف بالتأكيد عن الواقع العربي من حيث الخصوصية والرؤية للعالم، بحكم ما لدى الغربيين من مورثات ثقافية ودينية واجتماعية ذات عمق تاريخي أكسب الألوان عندهم أبعاداً رمزية مكثفة[٥٤] لا يعرفها العرب، أو أن لهم رؤية مختلفة بشأنها. لكن باحثينا لم يلتفتوا إلى ذلك. وهذا يحتم علينا أن نعيد النظر في اللون الشعري العربي، وتحديداً من حيث كونه **لون معنى**، وهذا الفهم يعني أن نحدد انبثاق الدلالة اللونية من الوعي الشعري إذ يشكل المعنى ويؤسسه في اللون، لا العكس. صحيح أن الوعي الشعري ينطلق من الوعي الجماعي، ومن ثم، فإن كل الدلالات الشعرية تتأصل في هذا المرجع، إلا أن ذلك لا يمثل سوى نقطة الانطلاق حسب. فالوعي الشعري يعيد تشكيل المرجع ويمنحه دلالة جديدة بذلك.

وبين هذه المسألة وتلك يذهب بعض الدارسين مذهباً آخر ليرى «أن الشاعر العربي (الجاهلي) لا يركز انتباهه على الألوان فهي قليلة الأهمية في تحديد خصائص الأشياء الموصوفة ولذلك لا يذكرها إلا نادراً»[٥٥]. وواضح أن هذا حكم سطحي مسبق مبني على قراءة متسرعة، وسوء فهم إسقاطي أيضاً. إن الذي نجده على العكس من هذا، أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً فريداً باللون في عملية التشكيل، لكن كما قلت لم يكن هذا الاهتمام منعزلاً عن الماهية الشعرية والمعنوية والجمالية للون، وأن التعمق في هذه الماهيات سيؤدي حتماً إلى الكشف عن رؤية الوعي الشعري الجمالية للألوان وطريقته في جعلها مجالاً حيوياً لتأسيس المعنى وتشكيله جمالياً.

ولا شك في أن هذا المنطلق الذي نبدأ منه يحتاج مجالاً بحثيّاً واسعاً لا أمتلكه هنا، وعليه فإنني سأكتفي بتناول لون واحد يمثل محور الألوان الأخرى في الوعي الشعري العربي، وهو اللون الأبيض، من حيث علاقته بالذات الشعرية، والتعمق في ماهيته ودلالاته التي منحه إياها الوعي بوصفه لون المعنى الجمالي.

---

(٥٤) انظر: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, translated from the Spanish by Jack Sage; foreword by Herbert Read (London: Routledge and K. Paul, [1967]), pp. 50-57,

حيث نجد تحليلاً عامّاً لرمزية الألوان في الموروث الغربي.

(٥٥) وولف ديترش فيشر، «اللون في الشعر العربي القديم،» **التربية والعلم** (جامعة الموصل)، العدد ٨ (١٩٨٩)، ص ١٤ ـ ١٥.

وأول ما نلاحظه في هذا الشأن، أن الوعي الشعري غالباً ما يخص الإنسان باللون الأبيض ومن ثم، فإن البياض هو لون الإنسان العربي الجمالي. ولأنه كذلك فإن الوعي الشعري عادة ما يربط بينه وبين الذات ماهوياً. وهذا الربط سيؤدي إلى أن يكتسب البياض دلالات معينة ليست له أصلاً، بحكم العلاقة التشكيلية التي تنشأ بين العناصر والصفات وتسرب الدلالات بعضها في بعض، ولتوضيح ذلك لنبدأ بالتشكيل الشعري للإنسان ـ الرجل الجمالي أولاً. إن القيمة الأساس التي ترتبط بالبياض هي الكرم، بمعناه الواسع، يقول زهير(٥٦):

وأبيضَ فيّاضٍ يداهُ غمامةٌ ... على مُعتفيهِ ما تغِبُّ نوافلُهْ

... تراهُ إذا ما جئتَهُ مُتهلّلاً ... كأنّكَ معطيهِ الذي أنت سائلُهْ

ويقول في مدح هرم بن سنان(٥٧):

أغرُّ أبيضُ فيّاضٌ، يفكّكُ عن ... أيدي العُفاةِ وعن أعناقِها الرِّبَقا

لو نالَ حيٌّ من الدنيا بمكرمةٍ ... أفقَ السماءِ لنالتْ كفُّهُ الأفُقا

ففي هذا التشكيل الجمالي للذات الشعرية الممدوحة، يؤطر البياض قيمة الكرم ويبينها بدليل تقدم صفة الأبيض وتصدرها للتشكيل الشعري، ولكن هذه الصفة ترتبط بالكرم ارتباطا شرطياً، لأن الوعي الشعري يضيف إليها، ويشتق منها دلالة الفيض، والعطاء المطلق. أي أن الأبيض فياض في ذاته. ولعل ما يؤيد هذا التأويل، أن الفياض صفة تقترن بالنهر الذي يرتبط في وعي الشعراء بالكرم ويضربون به المثل(٥٨)، هذا فضلاً عن أن بشر بن أبي خازم الأسدي(٥٩) مثلاً، يضفي على النهر صفة البياض، وذلك في قوله مادحاً:

ولو جاراكَ أبيضُ مُثْلَئِبٌّ ... قُرى نِبطِ السوادِ لهُ عيالُ

تهُفُّ يداكَ من هَنّا وهَنّا ... وتغرِفُ من جوانبِهِ السِّجالُ

لأصبحتِ السفينُ مُخَوِّياتٍ ... على القَذَفاتِ ليس لها بِلالُ

---

(٥٦) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.])، ص ١٣٩ ـ ١٤٢.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٣٩ ـ ١٤٢.

(٥٨) انظر مثلاً: الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، ص ٢٦ ـ ٢٧، الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ٢٩، ٣٩، ٥١ . . . الخ.

(٥٩) **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، ص ١٦٩ ـ ١٧٠.

في هذا التشكيل يدخل الشاعر ممدوحه في منافسة مجازية مع الفرات الأبيض الذي يفيض على القرى بمائه وخيره فيجعله يقصّر عن الممدوح في كرمه لأنه لو جاراه في ذلك لنفد ماؤه وأصبحت السفن على قاعه عاجزة عن الحركة.

والمسألة الأخرى التي تشتق من هذا الارتباط هي العلو. فالبياض ـ الكرم يعني تعالي الذات على فرديتها وعلى غريزة التملك الضيقة، وانفتاحها على الآخر انفتاحاً مطلقاً بحيث تتحول إلى غمام ومطر، وتتهلل بهجة بتعاليها وعطائها الذي يحقق حرية الآخر، وها هنا أيضاً يكون الارتباط شرطيّاً بين البياض فالكرم فالعلو فالحرية.

إن هذه الرؤية التشكيلية التي تكثف الدلالات في البياض ستنفتح على فكرة الحسب العربية التي تعني تاريخ الذات ـ الفردية أو الجماعية ـ ووجودها للمعنى وللقيمة، ومن هنا يقول أوس بن حجر مشتقّاً ذاته من ذات أبيه في بياض حسبها ومجدها وأصالتها[٦٠]:

فـلا وإلـهـي مـا غـدرتُ بـذمّـةٍ	وإنّ أبـي قـبـلـي لَـغـيـرُ مُـذَمَّـمِ
يـجـرِّدُ فـي الـسِربـالِ أبـيضَ مـاجـداً	مُـبـيـنـاً لِـعَـيـنِ الـنـاظـرِ الـمـتـوسِّـمِ

فالوعي يشتق بذلك من البياض الأصالة التي تعود إلى عناصر الارتباط الشرطي الذي ذكرته، ولنلاحظ هنا أن البياض يرتبط بالبيان، إنه لون البيان أيضاً، ولذلك يقول حسان في مدح الغساسنة[٦١]:

ونـدامـى بـيـضِ الـوجـوهِ كـأنّ الـشـ	ـربَ مـنـهـمْ مـصـاعـبٌ أفـنـاقُ
فـيـهـمُ الـخِـصْـبُ والـسـمـاحـةُ والـنَّجْـ	ـدَةُ فـيـهـمْ والـخـاطـبُ الـمِـصـلاقُ

إن هذا التشكيل يكثف أبعاداً متعددة، فالشاعر يصف نداماه بالبياض ليوحي بأن له الصفة نفسها، لأن النديم اشتقاق من الذات وامتداد لها، ومن ثم، فإن كل ما يرتبط بالبياض هنا يعود على ذات الشاعر، خصباً وسماحة ونجدة، وبياناً. وهذه الصفة الأخيرة ذات أهمية بالغة، لأنها تربط البياض بالإظهار والظهور، تلك الفكرة الأساس التي تحرك الوعي الشعري العربي، (لاحظ كيف ربط أوس بن حجر بين بياض أبيه، وكونه مبيناً أيضاً)، ولعل أهمية هذا الارتباط البالغة، تتأتى من أنها قد فتحت الباب أمام الوعي الشعري للربط بين البياض والنور أو الضوء، فتحول بذلك الأبيض ـ أو الإنسان الجمالي إلى كائن منير. والصلة التشكيلية التي يقوم عليها هذا

(٦٠) أوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، ص ٧٤.

(٦١) **ديوان حسان بن ثابت**، ج ١، ص ٧٤.

التحول هي الارتباط بين الأبيض، والأغرّ، ذلك أن الغُرّة تعني البياض المشرق اللامع، وهكذا كان بعض الشعراء يستعيض عن ذكر البياض بالغرة، أو النور، فمن ذلك قول بشر بن أبي خازم(٦٢):

فتىً من بني لأمٍ أغرُّ كأنَّهُ ... شهابٌ بدا في ظلمةِ الليلِ ساطعُ

وكذلك قول الأعشى في مدح إياس بن قبيصة الطائي(٦٣):

منيرٌ يحسرُ الغمراتِ عنهُ ... ويجلو ضوءُ غُرَّتِهِ الظلاما

ومنه أيضاً قول الحطيئة في ممدوحه(٦٤):

مصباحُ ساري ظلامٍ يستضاءُ بهِ ... في إثرِ موسوقةٍ تهدى بها النَّعَمُ

لنلاحظ هذا التشكيل الضدي من النور والظلمة الذي ينقل البياض بوصفه خاصية جمالية للإنسان إلى ترميز لوجوده الماهوي، فالمعروف في العربية أن النور هو «الظاهر الذي به كل ظهور»(٦٥). ومن ثم، فإن بياض الإنسان الجمالي العربي يعني انتماءه إلى وجوده الماهوي وسعيه إلى تحقيق ممكناته في القيم التي يحيا من أجلها في فضاء الدهر ـ الظلمة محاولاً أن ينير جنباته بالفاعلية الواعية، والعطاء المحض الذي يعني التعالي على الدهر نفسه. ولهذا يقول عروة بن الورد موضحاً أبعاد ذاتيته الجمالية المتعالية(٦٦):

قعيدَكِ عَمْرَ اللهِ هل تعلمينني ... كريماً إذا اسْوَدَّ الأناملُ أزهرا

صبوراً على رُزءِ الموالي وحافظاً ... لِعِرضيَ حتى يؤكلَ النبتُ أخضرا

أقبَّ ومخماصَ الشتاءِ مُرَزَّءاً ... إذا اغْبَرَّ أولادُ الأذِلَّةِ أسفرا

فالعلاقات الضدية التي يشكلها الشاعر بين السواد والزهرة (البياض الناصع) والاغبرار والسفور تساوي العلاقة بين الكرم واللؤم والعز والذل، أو بين الوجود للمعنى الذي يصدر عن الذات الشعرية بوصفها إنساناً جمالياً، وبين الوجود للدهر الذي يستلب المعنى والجمال ويفقر ممكنات الإنسان ويحدّ من قدرته على تجاوز ذاته.

إن هذا التضاد جعل للبياض قيمة جمالية كلية، وحوّله إلى فعل متفوق لا محض

---

(٦٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٩١، و**ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، ص ٢١٥.

(٦٣) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ١٩٩.

(٦٤) **ديوان الحطيئة**، تحقيق نعمان محمّد أمين طه (القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٨٧)، ص ١٦.

(٦٥) انظر «نور» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**.

(٦٦) عروة بن الورد العبسي، **ديوان عروة بن الورد**، ص ٦٥.

لون. فأبيض المعنى الجمالي أبيض لأنه يقف في مواجهة السواد ـ أو الدهر وكل ما يمثله. ولذلك امتدح الشعراء الذوات الشعرية بالبياض والإشراق حين يدلهمّ العالم من حولهم وعدّوا ذلك غاية التعالي الإنساني والقيمة العليا، يقول امرؤ القيس مسبغاً على الإنسان الجمالي قيم الطهر والنقاء والإشراق عند الأزمات[٦٧]:

ثيابُ بني عوفٍ طَهارى نقيةٌ ... وأوجههمْ عندَ المشاهدِ غُرّانُ

ويقول عنترة عن فوارسه الذين يقودهم لمواجهة الموت ـ الدهر[٦٨]:

وفوارسٍ لي قد علمتُهُمُ ... صُبُرٌ على التَّكرارِ والكَلْمِ

يمشونَ والماذيُّ فوقهمُ ... يتوقَّدونَ توقُّدَ الفحمِ

كم من فتىً فيهم أخي ثقةٍ ... حرٌّ أغرَّ كغُرَّةِ الرئمِ

ليسوا كأقوامٍ علمتهمُ ... سودُ الوجوهِ كمعدنِ البُرمِ

والفكرة العميقة التي تتأصل في هذه الرؤية التشكيلية تؤكد أن البياض يتوقف على مقدار تجاوز الذات الإنسانية لذاتها في مقابل السواد الذي يعني الاستسلام للدهر والتماهي فيه، لأنه أي السواد اشتقاق من الدهر بكل ما يمثله من سلبية وانطواء وعزلة وقبح في الذات الإنسانية. ومن هنا كان الوعي الشعري يحول الإنسان الجمالي إلى نجم أو قمر أو مصباح أو شهاب لكي يستضيء بوجوده الماهوي ويقهر ظلمة الدهر ببياض المعنى وهذا ما جعل البياض وما يشتق منه (النور والضوء) غاية بذاتها بالنسبة إلى الوعي الشعري العربي وهو يحاول أن يؤسس الجمال الكلي، فأراد احتيازه ولو شعرياً. فهذا أبو الطمحان القيني يسبغ على قومه وذاته الجماعية فيضاً من الضوء الشعري الذي يمثل تاريخهم وعراقتهم في تأسيس المعنى والقيم الجمالية، فيقول[٦٩]:

وإني من القومِ الذين همُ همُ ... إذا ماتَ منهمْ سيّدٌ قامَ صاحبُهْ

نجومُ سماءٍ كلما غابَ كوكبٌ ... بدا كوكبٌ تأوي إليهِ كواكبُهْ

أضاءتْ لهم أحسابُهمْ ووجوهُهُمْ ... دُجى الليلِ حتى نظّمَ الجِزْعَ ثاقبُهْ

---

(٦٧) انظر: امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٨٣، ويقول الحطيئة في صورة مشابهة:

هم القوم الذين إذا ألَمّتْ ... من الأيامِ مظلمةٌ أضاؤوا

انظر: **ديوان الحطيئة**، ص ١٠٢.

(٦٨) **ديوان عنترة**، ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦.

(٦٩) ابن الحسين البصري، **الحماسة البصرية**، ج ١، ص ١٦١.

ويذهب عبد بني الحسحاس الأسود (سحيم) إلى امتلاك بياض المعنى في شعره وفي وجوده الماهوي متعالياً على كينونته سوداء اللون، فيقول[٧٠]:

أشعارُ عبدِ بني الحسحاس قمنَ لهُ ... يومَ الفخارِ مقامَ الأصلِ والوَرِقِ

إن كنتُ عبداً فنفسي حرّةٌ كرماً ... أو أسودَ اللّونِ إني أبيضُ الخُلُقِ

وإذ أكتفي بهذه النماذج أود استعادة الدلالات التي يكثفها الوعي الشعري في البياض بوصفه لون الإنسان الجمالي العربي، والتي يتوالد بعضها من بعض في سلسلة من القيم التي تمثلها: الكرم، الخصوبة، الإيجابية، العزة، الشرف، الأصالة، مما يمكن أن يؤيد كون البياض هو لون المعنى ولون البيان الذي يتكلم الوجود الماهوي للذات الشعرية العربية.

هذا جانب من التشكيل الشعري للبياض، والجانب الآخر يتمثل في كون هذا اللون وثيق الصلة في الوعي الشعري بالمرأة من حيث هي إنسان جمالي، فلنحاول الكشف عن أبعاد البياض فيها.

إن المرأة في الوعي الشعري العربي تمثل الماهية الكلية التي تستوعب ممكنات المعنى الجمالي كما أشرت من قبل، وإن بياضها يؤكد هذا الذي تمثله أيضاً، ولذلك ارتبط بالكمال في وعي النابغة الذبياني[٧١]:

غرّاءُ أكملُ من يمشي على قدمٍ ... حُسناً وأملحُ من حاورتُه الكَلِما

فهنا يتأطر الكمال بالبياض ويشتق منه. ولأن الكمال إمكاني دائماً، فإن البياض يصبح ممرّاً إلى ما تمثله المرأة من الوجود الماهوي لوعي الشاعر الذي يحيا تأزمه وانفصاله بسبب الانقطاع المؤقت عنها (والشاعر يشير إلى هذا التأزم والانفصال في البيتين السابقين لهذا البيت) ويحاول أن يستعيد تواصله معها لأن التوحد مع المرأة في وعي الشاعر يعني توحده مع ذاته محققاً كمالها وجمالها. وأن كون هذه المرأة أكمل البشر حسناً وأملحهم حواراً (بياناً) يعني أنها من حيث هي امرأة جمالية تشكّل إطاراً يستوعب ممكنات الإنسان ووجوده الماهوي الذي يبين له عن ذاته وبيانه متأصلاً في البياض منبثقاً منه.

من هنا كان وصف المرأة بالبياض أمراً شائعاً في الشعر الجاهلي، إلا أن ما يثير

---

(٧٠) انظر: **ديوان سحيم عبد بني الحسحاس**، ص ٥٥، والسليك بن السلكة: **شعره وأخباره**، ص ٦٢ لصورة مشابهة.

(٧١) الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، ص ٦٢.

الانتباه أن هذا الوصف يقترن في وعي بعض الشعراء باللؤلؤة أو الدّرّة، أعني أن الوعي الشعري يخيّل المرأة لؤلؤة اشتقاقاً من البياض الذي يجمعهما، من ذلك مثلاً قول الأعشى(٧٢):

كأنها دُرّةٌ زهراءُ أخرجَها | غوّاصُ دارِينَ يخشى دونَها الغرَقا
قد رامها حِجَجاً مُذْ طرَّ شاربُهُ | حتى تسَعْسَعَ يرجُوها وقد خفَقا
لا النفسُ تُيْئِسُهُ منها فيتركها | وقد رأى الرَّغْبَ رأيَ العينِ فاحترقا

ويقول المخبّل السعدي عن المرأة التي يحبها(٧٣):

وتريكَ وجهاً كالصحيفةِ لا | ظمآنُ مختلجٌ ولا جَهِمُ
كعقيلةِ الدُّرِّ استضاءَ بها | محرابُ عرشِ عزيزِها العُجُمُ

وهذا (التشبيه) نجده أيضاً عند بشر بن أبي خازم(٧٤)، وقيس بن الخطيم(٧٥)، والأعشى(٧٦)، وامرئ القيس(٧٧) أيضاً. والعلاقة التي يقوم عليها هذا التخييل ليست نتاج التشابه في اللون حسب، وإنما هي علاقة المعنى الذي يريد الوعي تأسيسه في اللون ـ اللؤلؤة وهو البكورة، وما يرتبط بها من تداعيات: الجدة، الأصالة، النفاسة، وكل هذه المعاني مما يجاهد الوعي الشعري لاحتيازه أو على الأقل التطلع إليه، ولو تأملنا أبيات الأعشى المذكورة هنا، لرأينا أن وعيه يدرك أن (المرأة ـ اللؤلؤة ـ البياض) مشروع إمكاني محاط بالمصاعب والخوف والموت، ولكنه على الرغم من ذلك، لا يستطيع التخلي عنها فرغبته أشد من خوفه، وامتلاكها والتوحد معها تعالٍ له على موته، ولهذا نذر عمره كله لذلك حتى استطاع الكشف عنها، عن وجوده الماهوي وإمكاناته واستخرجها من طوايا التحجب. ومن هذه النقطة اشتُقت صفة الإضاءة والنور التي تميز بياض المرأة؛ فكل انكشاف ضوء، وهو الظاهر الذي به كل ظهور والذي يبدأ وينتهي بالمرأة بوصفها إنساناً جمالياً.

إن هذه العلاقة ستتعمق أكثر عندما يقترن بياض المرأة بالشمس، فالوعي

---

(٧٢) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ٣٦٧.
(٧٣) الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، ص ٢١٣.
(٧٤) **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، ص ٧.
(٧٥) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ٦٠.
(٧٦) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ٣٦١.
(٧٧) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٥ ـ ١٧.

الشعري يمنح جمالها ما يحتاجه منه بالضبط من خلال هذا الاقتران وهو المعرفة والانكشاف. إلا أن الجمال لا يعطي نفسه مطلقاً فعطاء الوجود الماهوي الذي تمثله المرأة يتوقف على مقدار الوعي به والحاجة إليه، ولذلك كانت المرأة الشمس عند بعض الشعراء تظهر للوعي ما تريد وتخفي عنه ما تريد، يقول قيس بن الخطيم(٧٨):

تبدّتْ لنا كالشمسِ تحتَ غمامةٍ بدا جانبٌ منها وضنّتْ بجانبِ

ويقول النمر بن تولب(٧٩):

وصدّتْ كأنّ الشمسَ تحتَ قناعِها بدا حاجبٌ منها وضنّتْ بحاجبِ

ولعل ما يعزز هذه العلاقة الضدية بين الظهور والخفاء وتداخلها أن الشمس في الوعي اللغوي العربي تسمّى الجَوْنة (والجَوْنُ من الأضداد يعني البياض والسواد في آن معاً) ومن ثم، فإن الشمس خفية كما إنها ظاهرة، وليس لشيء هذه الصفة سوى الوجود الماهوي من حيث هو إمكانية معنى، وذلك ما يحاول الوعي الشعري تأسيسه في البياض.

الوجه الآخر لبياض المرأة يُشتق من اقترانها بالغمام (وهو سحاب أبيض اللون) وواضحة هي العلاقة التي يضيفها الوعي الشعري: المطر والخصب، يقول طرفة بن العبد عن امرأته(٨٠):

كبناتِ المَخْرِ يَمْأَدْنَ كما أنبتَ الصيفُ عساليجَ الخُضَرْ

فبنات المخر سحاب شديد البياض يُنبِت إذا أمطر نباتاً أبيض غاية في اللين والرواء، ولنلاحظ كثافة هذا التشكيل الجمالي، فالمرأة سحاب ومطر ونبات وخصب في آن واحد، وهذه العلاقة المكثفة يشتقها الوعي من البياض، وكذلك يفعل قيس بن الخطيم حين يرى في امرأته سحابة مثقلة بالمطر(٨١):

تَنْكَلُّ عن حَمْشِ اللِّثاتِ كأنَّهُ بَرَدٌ جلَتْهُ الشمسُ في شُؤبوبِ

كشقيقةِ السِّيَراءِ أو كغمامةٍ بحريةٍ في عارضٍ مجنوبِ

إن الشاعر في هذا التشكيل يكثف ظواهر وعلاقات مشتقة من البياض بوصفها إمكانيات معنى له، فهناك الأسنان البيضاء وعلاقتها بالابتسام (الانكشاف) والشمس

---

(٧٨) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ٣٥.

(٧٩) **شعر النمر بن تولب**، ص ٣٨.

(٨٠) **ديوان طرفة بن العبد**، ص ٥٩.

(٨١) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ١٩. تنكل: تبتسم، حمش اللثات: رقة اللثة والمقصود الأسنان.

المشرقة والمطر النازل والربيع والحرير والغمامة البيضاء التي تدفعها الريح الجنوبية (وهي ريح ممطرة محمودة عند العرب) وكلها تربط البياض بالخصب والعذوبة والرقة والجمال. ولذلك ارتبطت المرأة في بياضها بأمسّ ما يحتاج إليه الوعي العربي من مقومات الوجود، أعني المطر، فابتسامها كما يرى المزرد بن ضرار ابتسام سحابة بيضاء مثقلة توشك أن تمطر[٨٢]:

إذا ابتسمتْ سلمى تلألُؤَ مُزْنةٍ ... يمانيّةٍ في عارضٍ متبسّمِ

والعلاقة التي يؤسسها التشكيل في البياض تربط بين رضا المرأة، وابتسامها والمزنة والبرق، الذي يعني العطاء في النهاية، عطاء الوجود الكلي الذي تمثله لوعي الشاعر وآنيته.

إن هذه العلاقات التي يشتقها الوعي الشعري من البياض ولا سيما العلاقة مع الشمس والدرة والضوء، جعلت بعض الشعراء يضيف إلى اللون الأبيض لوناً آخر يقترن به ويمثل امتداداً له في المعنى، وهو اللون الأصفر، فمن ذلك قول قيس بن الخطيم[٨٣]:

كانَ المنى بلِقائها فلَقِيتُها ... فلَهَوْتُ من لهوِ امرئٍ مكذوبِ

فرأيتُ مثلَ الشمسِ عند طلوعِها ... في الحسنِ أو كدُنُوِّها لغُروبِ

صفراءُ أعجلَها الشبابُ لِداتِها ... موسومةٌ بالحسنِ غيرُ قَطوبِ

تخطو على بَردِيَّتَيْنِ غَذاهُما ... غَدِقٌ بساحةِ حائرٍ يعبوبِ

ويقول الأعشى[٨٤]:

بيضاءُ ضَحوتَها وصَفْـ ... ـراءُ العشيّةِ كالعَرارةْ

ويقول أبو زبيد الطائي[٨٥]:

أُشرِبَتْ لونَ صُفرةٍ في بياضٍ ... وهْيَ في ذاكَ لَدْنةٌ غَيداءُ

---

(٨٢) **ديوان المزرّد بن ضرار الغطفاني**، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٢)، ص ٢٤.

(٨٣) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ٥٧ ـ ٦٠.

(٨٤) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ١٥٣.

(٨٥) **شعر أبي زبيد الطائي**، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٧)، ص ٢٣.

ويقول امرؤ القيس[٨٦]:

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ ... ترائبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ

كبِكرِ مُقاناةِ البياضِ بصُفرةٍ ... غَذاها نميرُ الماءِ لم يتحلَّلِ

تضيءُ الظلامَ بالعشاءِ كأنّها ... مَنارةُ مُمْسى راهبٍ مُتَبَتِّلِ

ولا بد أن نفهم أن الصفرة هنا لا تشوب نقاء البياض بل تعززه وتزيده وضوحاً، لاسيما أنه يرتبط بالشمس ارتباطاً كلياً. وعلى الرغم من أن التفسيرات التقليدية تربط بين صفرة المرأة وما عليها من العطور والطيب (كالزعفران)، إلا أن الأعمق والأدل، أن نفسرها بالشمس، ففي قول قيس تأكيد واضح لذلك، ولكن الأعشى يشير إليه، فالشمس بيضاء وقت الضحى صفراء عند الغروب. إلى جانب اقتران الصفرة في هذه التشكيلات بالعذوبة والرقة والجمال وأخيراً بالقدسية والتبتل. وكله مما يعزز دلالات البياض أصلاً ويشتق منها.

إن وعي الشاعر العربي يؤسس بياض المرأة (وصفرتها) ضوءاً يستنير به، لأنها وجوده الماهوي الذي يحاول اللحاق به. بكلمة أخرى، إن المرأة سعي طريقه البياض، والشاعر يريد أن يحقق كمال ذاته في التوحد معها أو على الأقل في أن يظل على الطريق إليها دائماً، وإن كان غير متأكد من غايته، يقول ابن مقبل[٨٧]:

حوراءُ بيضاءُ ما ندري أتُمكِنُنا ... بعدَ الفُكاهةِ أم تأبى فتمتنعُ

أي أن المرأة تبقى مشروعاً للتوحد تماماً مثلما أن الذات الشعرية بوصفها آنية جمالية مشروع للتوحد مع الوجود الماهوي.

إن أهم ما يمكن أن نخرج به من نتائج من هذا المحور، أن البياض ممر إلى إمكانية المعنى الجمالي، ومن ثم فإن الوعي الشعري العربي لم يكن يفهم الوجود الماهوي للذات الإنسانية فهماً مجرداً، بل فعل جمالي محض، يراه في ذاته وفي الآخر، ويسعى إليه ويتمثله في القيمة الجمالية من حيث هي الماهية الحقيقية للإنسان الجمالي العربي. وقد كانت الحاجة إلى البياض تشتق من هذه القيمة وتعززها. إنها الحاجة إلى ما يضيء الطريق إلى المعنى في فضاء الدهر واللامعنى، وإلى الجمال بوصفه كمالاً معرفياً يرى الوعي الشعري ذاته فيه ويحققها فعلاً.

---

(٨٦) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٥ ـ ١٧.

(٨٧) تميم بن أبي بن مقبل، **ديوان ابن مقبل**، عني بتحقيقه عزة حسن، إحياء التراث القديم؛ ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢)، ص ٢٤٥.

خامساً: جلال الذات الشعرية

في هذا المحور سأتناول بالتأويل وجهاً آخر من أوجه التأسيس الجمالي للذات الشعرية العربية، ويتمثل في الجلال الذي يسبغه الوعي الشعري على هذه الذات. وها هنا مفارقة ـ كما يبدو لأول وهلة ـ ذلك أنني سأبني هذا المحور على اعتبار الجلال مقولة جمالية في حين أن فلسفات الجمال والفن تفصل بين الجمال والجلال وتجعل كلاً منهما مستقلاً عن الآخر. وما يبرر لي هذا الاعتبار والتجاوز على إحدى ثوابت علم الجمال أمران؛ الأول إظهار إمكانية أن يكون الجلال مقولة جمالية من خلال مناقشة أساس المسألة الفلسفي، والثاني طبيعة الرؤية العربية للمسألة كما يقررها الوعي الشعري العربي.

معروف أن إدموند بيرك ١٧٩٧ هو أول من أثار المسألة في علم الجمال الحديث وفصل بين الجمال والجلال بصورة تكاد تكون نهائية. وقد تابعه عدد من الفلاسفة في ذلك كلياً أو جزئياً. وبغضّ النظر عن التعقيدات الفلسفية التي يستند إليها بيرك في تفرقته، فإنه يرى أن الجليل يتميز بخصائص معينة (الإفزاع، الغموض، إثارة القلق والشعور بالضياع، القوة، الخطورة، اللانهائية، الضخامة، العظمة، الفخامة) وباختصار فإن الجليل عند بيرك هو المفزع الرائع الهائل بينما الجميل عنده يقابل صفات الجليل (الضآلة، النعومة، سلاسة التكوين، الرشاقة، الوضوح مع اختفاء كل المظاهر الدالة على القوة)[٨٨].

وواضح أن هذا التصور ذو طبيعة أحادية وقاصرة نوعاً ما، فبيرك يقرر «أن الفزع هو، في الأحوال قاطبة، المبدأ المسيطر في حالة الجلال»[٨٩].

إن هذا يعني أن الجلال مسألة لا يمكن أن تدخل في مباحث علم الجمال لأنه ـ ببساطة ـ ليس نتاج تجربة جمالية. فنحن لا نعي من شيء مفزع ومهول إلا تهديده لحياتنا، وأن معادلة رياضية لا نفهمها لا يمكن أن نرى فيها جلالاً لمجرد غموضها بالنسبة لنا، ولن يؤدي ذلك إلى أن نرى في المفزع والغامض أية قيمة جمالية.

ولكي لا أسيء عرض فكرة بيرك، فلا بد من أن أذكر أن الجليل عنده يحتاج إلى مسافة تفصلنا عنه لكي نرى جلاله ونشعر به، لكن الشعور بالجلال عنده مزيج من

---

(٨٨) انظر: إدموند بيرك، «أصل الجليل والجميل،» ترجمة أحمد حمودي محمود، في: **تراث الإنسانية**، ج ٣، ص ٦٧ ـ ٨٤.

(٨٩) جيروم ستولينيتز، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ٤٠٨.

الارتياح والبهجة والذهول والتوتر وامتلاء العقل بالموضوع والخوف وتوقع الألم والموت. . . الخ، وإذاً، فإن فكرة المسافة ـ على أهميتها ـ لم تحل المشكلة التي يثيرها هذا التصور، لأن مبدأ الفزع ما يزال مسيطراً عليها وسيبقيها بعيدة عن الرؤية الجمالية ويعزز انفصال الجلال عن الجمال.

لكن أهم أوجه القصور في هذا التصور أنه يجعل الجليل مفهوماً موضوعياً مستقلاً عن الذات المدركة، أي أنه يختص بما يعرف بـ **الطبيعة** ومظاهرها من سماء ونجوم وبحار وجبال. . . الخ، في ضخامتها وعظمتها وما تثيره من المشاعر التي ذكرت آنفاً. بكلمة أخرى؛ إن الإنسان هنا غير موجود، فالجليل يلغيه تماماً، أو على الأقل يشعره بضآلته وصغره أمامه. هنا ينبغي أن نتذكر أن بيرك واحد من الفلاسفة الحسيين الموضوعيين، وفلسفتهم قائمة على الفصل التام بين الذات والموضوع، وإن كانت الحواس وهي السبيل الوحيد للمعرفة عندهم، قناة تربط بين طرفي هذه الثنائية. وهذا هو السبب في موضوعية الجلال والجمال في تصوره.

وقد ظلت فكرة الانفصال بين الذات والموضوع مسيطرة على أهم من عالج هذه المسألة بعد بيرك وهو كانْط (١٨٠٤) الذي قلب تصور بيرك ووسمه بطابع نفسي، فقد بيّن ضرورة التفرقة بين الإحساس السارّ الذي تتركه في نفوسنا زهرة جميلة، وبين الإحساس السار الذي يتركه بحر عاصف. وتقوم هذه التفرقة على أن الإحساس في الحالة الأولى ينصب على صورة الموضوع وتحدُّدِه، بينما الثاني لا يتوافر إلا في الموضوعات غير المحددة وعديمة الصورة أو اللامتناهية. ويؤكد كانط أن الجميل كامن في الطبيعة في حين أن مبدأ الجليل كامن فينا نحن (عكس تصور بيرك)، ولكنه يضيف إلى المشاعر التي نسبها بيرك إلى الجليل الاحترام والتبجيل والجاذبية[٩٠].

من المؤكد أن هاتين الرؤيتين أوسع مما طرحته منهما، ولكن الأساس الذي تنطلقان منه واحد وهو الذي يثير المشكلة، أعني مشكلة الموضوعية التي لا تحل بأن نجعل الجمال أو الجلال مرة في الداخل ومرة في الخارج، بل في التفرقة بين الجمال الفني والجمال الطبيعي أولاً. ففي الطبيعة يمكن أن نصادف جلالاً أو جمالاً موضوعياً، لكننا في الفن لا نجد ذلك. وما نجده هو تشكيل جمالي واع بهدفه. ومن ثم، فإن الجلال يمكن أن يكون موضوعاً للتشكيل، وسيتحول بذلك إلى مقولة جمالية وينتهي استقلاله عن الجمال. والآن ما هو الجليل حقاً؟

---

(٩٠) انظر: زكريا إبراهيم، **كانت أو الفلسفة النقدية**، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢)، ص ٢٤٢ ـ ٢٤٧.

لنبدأ بفكرة اللانهائية، وهي الميزة الجوهرية للجليل، وما هو لانهائي فيه ليس كمّاً أو كيفاً، ليس العظم والضخامة القوة، وليس الهول والإفزاع والرعب والتوتر الذي يثيره (إن حشرة صغيرة أو فأراً أو كلباً قد يسبب لبعض الناس رعباً هستيرياً فهل هذه الكائنات الضئيلة جليلة؟ لا، ونعم). إن ما هو جليل في الجليل هو المعنى، وذلك بالضبط ما ليس نهائياً، أي أن الجلال هو المعنى الذي يتسع باستمرار ولا سبيل أمام الوعي للإحاطة به تماماً، فكلما أدرك وجهاً انفتح وجه آخر إلى اللانهائية، ومن ثم فإنه سيعين الوعي على الاتساع أيضاً.

وإذا كان الجمال ظهوراً للمعنى، فإن الجلال كذلك أيضاً، لكن الفرق ـ إن كان يصح أن نضع فرقاً ـ أن ظهور الجلال أكبر من ذاته، أعني أنه قد يزداد غموضاً وخفاءً كلما زاد ظهوراً، وبذلك فإنه يكون دائماً أكبر من كل المعاني التي يثيرها في الوعي، وهذا هو تفسير ما نسب إليه من مشاعر. على أنه إذا كان كذلك، فليس الفزع والرعب والألم وتوقع الموت، مما يدخل في موقف الوعي من الجليل، بل إثارته لإمكانات الوعي وقدرته على البحث الدائب عن المعنى، ومن هنا فإن الجليل يقترن بالمهابة والسمو لا في ذاته بل في الوعي، لأن الوعي يعي سموه وعظمته أمام الجليل وبفعله، ولأنه كما ذكرت يعينه على الاتساع وعلى الانفتاح أمام ديمومة المعنى الجمالي.

ولعل ما يؤيد ذلك أن الوعي اللغوي العربي يربط بين الجلال والمطلقية وكمال الصفات والعظمة والنبل[٩١]، وهي قيم تُشتق من ديمومة المعنى الذي يتضمنه الجلال واتساعه المستمر، فضلاً عن أنه يربط بين الرائع (وهو وصف آخر للجليل) والجميل «فكل شيء يروعك منه جمال وكثرة (اتساع) فهو رائع، والأروع من الرجال الذي يعجبك حسنه، والرائع من الجمال الذي يعجب روع من رآه فيسرّه»[٩٢].

إن هذه الرؤية ـ على بساطتها ـ تقدم حلاً جذرياً قابلاً للتنمية والتطوير لأن ما سيترتب عليها أن الجلال سيكون محكوماً بفكرة القيمة، وأن الجليل سيكون كذلك بما يضيفه الوعي إليه من قيمة جمالية لا نهائية مشتقة من ديمومة المعنى التي تميزه وتطبع الوعي ـ في ذاتيته ـ بطابعها. ومن هذه النقطة سيدخل الإنسان الجمالي بوصفه مصدراً وإطاراً لكل قيمة وسيصبح الجلال مقولة تقوّم الوجود الجمالي في واحد من جوانبه ـ أعني الذات الشعرية.

إن الوعي الشعري يؤسس الذات الشعرية جمالياً من خلال تشكيلها جليلة لا

---

(٩١) انظر «جلل» في: ابن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**.

(٩٢) انظر «روع» في: المصدر نفسه.

نهائية في وجودها وفاعليتها وقيمتها. والواقع أن جلال الذات الشعرية العربية ينبثق من ذلك الشعور العميق والمتأصل في الوعي الشعري بالموت والفناء. ولذلك يجب أن نفهم الجلال بوصفه مواجهة مأساوية لهذا الشعور وحرصاً على الوجود للحياة في أقصى انفتاحه الذي يتمثل في التعمق في ذاتية الوعي وإظهارها أكبر وأجلّ من كل معنى. إن الجلال الشعري العربي تشكيل جمالي لتوسع الوعي ولا نهائيته وهو يواجه موته، ولذلك نجد بعض الشعراء يدخل هذه المواجهة مهوّلاً ذاتيته متجبراً حتى ليحوّل ذاته إلى الموت نفسه، فمن ذلك قول عنترة[٩٣]:

بَكَرتْ تخوِّفني الحتوفَ كأنني	أصبحتُ عن غرضِ الحُتوفِ بمَعزلِ
فأجبتها إنّ المنيَّةَ منهلٌ	لابد أنْ أُسقى بكأسِ المنهَلِ
فاقْنيَ حياءكِ لا أبا لكِ واعلمي	أنيّ أمرؤٌ سأموتُ إن لمْ أُقتَلِ
إنّ المنيّةَ لو تُمثَّلُ مُثّلتْ	مثلي إذا نزلوا بضَنْكِ المنزلِ
والخيلُ ساهمةُ الوجوهِ كأنما	تُسقى فوارِسُها نقيعَ الحَنظَلِ

وكذلك قوله[٩٤]:

وإنَّ الموتَ طوعُ يدِي إذا ما	وَصَلتُ بَنانها بالهندواني

إن وعي الشاعر يعيد تشكيل شعوره العميق بالموت ويستلبه وجوده ومعناه، فتحولت ضآلته أمام جلال الموت إلى ذات متجبرة مهولة تعلو على موتها وتؤسس جلالها فيه قسراً، لقد تشكّلت ذاته مطلقة لا نهائية في معناها ووجودها في العالم حين صارت موتاً للموت نفسه وضمناً، حياةً تقهره بفاعليتها غير المتناهية وتجعله طوع يدها.

ويقول قيس بن الخطيم موضحاً جانباً آخر من الجلال الذاتي[٩٥]:

طَعَنتُ ابنَ عبدِ القيسِ طَعنَةَ ثائرٍ	لها نَفَذٌ لولا الشَّعاعُ أضاءَها
مَلَكْتُ بها كفّي وأنهرْتُ فتقها	ترى قائماً مِن خلفِها ما وراءها
يهون عليّ أن تَرُدَّ جِراحُهُ	عيونَ الأواسي إذْ حمِدْتُ بلاءها
وكنتُ امرءاً لا أسمعُ الدّهرَ سُبّةً	أُسَبُّ بها إلا كشفْتُ غِطاءها

---

(٩٣) **ديوان عنترة**، ص ٢٥١ ـ ٢٥٢.

(٩٤) المصدر نفسه، ص ٢٩٧ و٣٣٦ حيث يقول:

وأنا المنية حين تشتجر القنا	والطعن مني سابق الآجال

(٩٥) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ٤٦ ـ ٤٩.

إن فرط الحماسة الذي يميز هذا التشكيل الجمالي للذات ولفاعليتها المتجبرة القاهرة، يحاول الإيحاء بما تتضمنه من إمكانات غير محدودة للمعنى، والشاعر لا يصرح بها ولكن يحدد أثراً واحداً من آثارها وهو الطعنة التي اخترق بها ما يحد وجوده ويفقره (العدو)، ولذلك تساوت في وعيه تشكيلياً مع الكشف. إن الشاعر يريد أن يكشف عن ذاته وعن قيمتها ويؤكدها في الوجود من خلال جلالها الموحى به وهو تأكيد ذو ماهية جمالية شعرية يستجيب للعامل الذي يحرك وعي الذات الشعرية بذاتها وهو الموت. والشاعر يؤكد ذلك في البيت الذي يعقب أبياته هذه:

متى يأْتِ هذا الموْتُ لا تُلْفَ حاجةٌ لنفسيَ إلا قد قضيتُ قضاءَها

والجلال الذاتي إذاً، في جوهره استباق للموت ومحاولة مأساوية للتغلب عليه. وقد نخطئ إذا تصورنا الحماسة المفرطة التي تشيع في الشعر العربي خارج هذه الفكرة، أعني أن الحماسة الشعرية ذات طابع مأساوي عميق يزداد مرارة كلما تعالت نبرتها. والوعي الشعري يؤكد أن الجلال لا يكون إلا في الوظيفة الخلاقة للإنسان من حيث هو مصدر كل قيمة ومنتهاها، لكنه يؤكد من جانب آخر أن هذا الجلال يبدأ من الموت ويخترقه ويتعالى عليه باتجاه الحياة والمعنى، على الرغم من الشعور المرّ بالزوال والفقدان الدائم لها، يقول أنس بن مدركة الخثعمي[(٩٦)]:

كم من أخٍ لي كريمٍ قد فُجعْتُ به ثمّ بقيتُ كأني بعدَهُ حَجَرُ

لا أستكينُ على ريبِ الزمانِ ولا أُغضي على الأمرِ يأتي دُونَهُ العُذرُ

مِردى حروبٍ أُجيلُ الرّأيَ مقتدراً إذ بعضُهمْ لأمورٍ تعتري جَزَرُ

إن جلال الذات الشعرية يتشكل في هذه الأبيات من التضاد بين ريب الزمان وما يعنيه من فقدان وفناء ولا معنى، وبين الذات ـ الحجر التي تمنع وجودها بالفاعلية المطلقة والوعي المتفوق والمواجهة المتعالية التي لا تعرف الحدود، وتسعى إلى تعاليها رافضةً الاستسلام للامعنى الذي يطوقها من كل جانب.

والواقع أن فكرة الحجر هنا تدخل مقوماً أساسيّاً للجلال في الوعي الشعري، كما دخلت من قبل مقوماً إمكانيّاً للوجود. وقد ذكرت كيف أن الشاعر العربي يتمنى أن يحول ذاته وشعره إلى حجر لأنه مطلق الوجود والباقي الوحيد في فضاء الدهر. وها هنا أيضاً تأتي الفكرة نفسها؛ إن الوعي يحول ذاته إلى حجر حيّ له القدرة المطلقة على البقاء

(٩٦) أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحتري، **الحماسة**، نقله عن صورة فوتوغرافية... كمال مصطفى (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩)، ص ١٩٢.

والتعالي على الفناء والزوال، كما إن له القدرة على الفعل وإنجاز المعنى اللانهائي. فهذا رُفيع بن أُديل يشكّل جلال ذاته وفاعليتها ويكثفه في جبل راسخ الصلابة فيقول[97]:

إنـي أنـا ابـنُ جَـلا إن كـنـتَ تُـنـكـرُني فاهربْ بشخصكَ أو صَمِّمْ على فَلَلِ

معاودُ السبقِ في الضمّاتِ أجمعِها ولـلـمـواحـيـدِ سبّاقٌ عـلـى الـمَـهَـلِ

نـسـيـجُ وحـدي فـلا وانٍ ولا خَـرِعٌ تنبُو الفؤوسُ إذا استُكْرِهْنَ عن جبَلي

هنا لننتبه كيف يؤكد الشاعر حرصه الدائم على سبق الآخرين والتقدم عليهم بالفعل الإيجابي، والفرادة التامة، ثم يهول ذاته ويحولها إلى جبل حقيقي لا تؤثر في وجوده الحر المتفرد الفؤوس الصغيرة، وكذلك يفعل مالك بن خلاوة العدوي الذي يرى في ذاته (الفردية والجماعية) صلابة الحجر الخالد وقسوته[98]:

إنـي عـلـى مـا قـد عـلِـمْـتِ وإنـنـا إنسٌ خُـلِـقْـنـا مـن لِـحـاءِ الـجـنـدلِ

إن الوعي الشعري يقدم ذاته الجليلة عبر هذه التشكيلات الجمالية ليحولها إلى خطاب أكبر من كل المعاني التي تنسب إليه، وذلك سبيله إلى تأكيد ذاتيته والتعمق فيها أو إظهارها فريدة صلبة متعالية حتى على الدهر الذي يحاصرها بكل ما يمثله من موت وفناء.

وللشعراء العرب الجاهليين أساليبهم في التشكيل الجمالي لجلال ذواتهم، فمنهم من يكثف في ذاته حدثاً طبيعياً هائلاً، فيكتسب هوله ومهابته، يقول امرؤ القيس[99]:

دِيـمـةٌ هـطـلاءُ فـيـهـا وَطَـفٌ طَـبَـقَ الأرضِ تَـحَـرّى وتُـدرْ

تـخـرِجُ الـوَدَّ إذا مـا أشـجـذتْ وتـواريـهِ إذا مـا تـشـتـكـرْ

وتـرى الـضـبَّ خـفـيـفـاً مـاهـراً ثـانـيـاً بُـرثُـنَـهُ مـا يـنـعـفـرْ

وتـرى الـشـجـراءَ فـي ريِّـقِـهِ كـرؤوسٍ قُـطِّـعـتْ فـيـهـا الـخُـمُـرْ

. . . ثـجَّ حـتـى ضـاقَ عـن آذِيِّـهِ عُـرْضَ خَـيـمٍ فـجُـفـافٍ فـيُـسُـرْ

قـد غـدا يـحـمـلـنـي فـي أنـفـهِ لاحـقُ الأَطـلـيـنِ مـحـبـوكٌ مُـمَـرْ

ففي هذا التشكيل الجمالي يقوم الشاعر ببناء مشهد كوني جبار للمطر الذي

---

(٩٧) المصدر نفسه، ص ٦.

(٩٨) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **الوحشيات: وهو الحماسة الصغرى**؛ علق عليه وحققه عبد العزيز الميمني الراجكوني، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠)، ص ٢١.

(٩٩) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٤٤ ـ ١٤٦.

يتدفق من غيم ثقيل يطبق على الأرض ويندفع في سيل عظيم يغرق كل شيء؛ الأشجار والحيوانات ويغمر أراضي واسعة عريضة، ثم يفاجئنا في آخر التشكيل، بأنه هو الذي يقود هذا السيل ويتقدم أمامه، فكأنه ينطوي في ذاته على هذا المشهد العنيف الهائل، إنه بذلك يشكل جلال ذاته وعظمتها وهو يتقدم على فرسه ليغرق عالمه بوجوده الجمالي، وبذاتيته المتدفقة فاعلية وبطولة.

ومن أساليب الشعراء في إثبات جلال ذواتهم اختراقهم لمجاهل الصحراء ورعبها والموت الذي يسكنها، فهذا الأعشى يمتطي ناقته ويسير بها[١٠٠]:

فوقَ ديمومةٍ تَغَوَّلُ بالسَّفْـ	ـرِ قِفارٍ إلا مِنَ الآجالِ

وكذلك يفعل المرقش الأكبر[١٠١]:

ودَوِّيَّةٍ غبراءَ قد طال عهدُها	تَهالكُ فيها الوُرْدُ والمرءُ ناعسُ
قطعتُ إلى معروفِها مُنكراتِها	بعَيهامةٍ تنسلُّ والليلُ دامسُ
تركتُ بها ليلاً طويلاً ومنزلاً	وموقدَ نارٍ لم ترُمْهُ القوابسُ

إن جلال الذات يتحقق في اختراق الصحراء بوصفها عالم الدهر وفضائه القاتل، ولكن اكتمال الجلال يكمن في الغاية من هذا الاختراق وهي المعرفة، فالوعي الشعري يكتنف في هذا التشكيل رؤيته لذاته وهي تواجه قدرها وتتغلب على المجهول الغامض لكي تحقق توحدها مع ذاتها. وكثيرة هي القصائد الجاهلية التي تتضمن تشكيلاً لرحلة في الصحراء كغاية في ذاتها. إن الصحراء المجهولة المهلكة كانت تحدياً مصيرياً لوجود الإنسان العربي حتى أنه يمكننا القول إن هذه الرحلة عبرها ما هي إلا حلم يقظة ظل يراود العرب مدة طويلة ويعكس رغبة جماعية لا واعية في الانطلاق خارج حدود الجزيرة العربية نفسها، وهو أمر سيتحقق لهم وشيكاً بمجيء الفتوحات الإسلامية.

وإذا كان بعض الشعراء ينتهي من هذه الرحلة عبر الصحراء المخيفة المقفرة عند ممدوحه فليس الممدوح سوى امتداد لذاته وتكامل لها، لأن القيمة التي يمثلها إنما هي اشتقاق من ذاتية الوعي الشعري، فكأن الشاعر يريد بذلك أن يربط بين الاختراق والقيمة ويبنيها عليه، وبهذا المنطق نفسه نجد بعض الشعراء

---

(١٠٠) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ٥٥.

(١٠١) الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥.

يبدأ الطريق للآخرين على الرغم من الخطر والخوف. يقول طرفة[١٠٢]:

وَرَكُوبٍ تَعْزِفُ الجِنُّ بِهِ ... قَبْلَ هذا الجيلِ من عَهدِ أبَدْ

... قد تَبَطَّنْتُ بِطِرْفٍ هيكلٍ ... غيرِ مِرباءٍ ولا جأْبٍ مُكَدْ

قائداً قُدّامَ حيٍّ سَلَفُوا ... غيرِ أنكاسٍ ولا وُغْلٍ رُفُدْ

نُبلاءِ السعيِ من جُرثومةٍ ... تترُكُ الدُّنيا وتَنمي للبُعُدْ

إن وعي الشاعر يثبت جلال الذاتية في ابتكارها للطريق الذي لم يسلكه أحد بعد، وهو طريق الممكنات المليء بالمجاهل والمخاطر، لكن ذات الوعي تتقدم فيه واثقة مطمئنة تقود قيمها وتؤسسها فيه مع كل خطوة. والملاحظ أن الشاعر يجعل نفسه قائداً في هذا الطريق الجديد لمن هم قادة أصلاً، يتميزون بنبل مساعيهم وبعد هممهم وتعاليهم الوجودي، وفي ذلك إشارة ذات أهمية بالغة لقيمة هذه الذات وتعاليها المطلق.

ونجد شاعراً مثل تأبط شرّاً يثبت جلال ذاته بطريقة غير مألوفة وموضوع طريف، وذلك بقهره للغول المهولة[١٠٣]:

.. فأصبحتُ والغولُ لي جارةٌ ... فيا جارتا أنتِ ما أغْوَلا

وطالبْتُها بَضْعَها فالْتَوَتْ ... بوجهٍ تَهَوَّلَ فاستَغْوَلا

فقلتُ لها يا انظُري كي تَرَيْ ... فولَّتْ فكنتُ لها أغْوَلا

وعلى الرغم من أن هذه الأبيات تعد ـ من وجهة نظر نثرية ـ أكذوبة من أكاذيب الشعراء، إلا أنها تشكيل جمالي لجلال الذات الشعرية، فالغول ترميز للخوف والمجهول والمهلك، وحين يقهرها الشاعر على مستوى وعيه الشعري فإنه يقهر خوفه وهلاكه ويقيم تعاليه، وهذه هي الوظيفة الأساسية لجلال ذاته؛ أن يخترق المجهول إلى ممكن المعنى الذي يكمن في داخله أولاً، يقول الأسود بن يعفر[١٠٤]:

ولقد غدوتُ لعازبٍ متناذَرٍ ... أحوى المذانبِ مُونِقِ الرُّوادِ

... بِمُشَقَّرٍ عَنِدٍ جَهيزٍ شَدُّهُ ... قيدِ الأوابدِ والرهانِ جَوادِ

---

(١٠٢) انظر: **ديوان طرفة بن العبد**، ص ١٣٤ ـ ١٣٥؛ ولمعنى مشابه، انظر: **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ١٢٧؛ امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٣٦، وتميم بن أبي بن مقبل، **ديوان ابن مقبل**، ص ٢٤٦.

(١٠٣) **شعر تأبط شراً**، ص ١٢٣، البضع: الجماع.

(١٠٤) **ديوان الأسود بن يعفر**، صنعة نوري حمودي القيسي (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، [د. ت.]). والحصان يمكن أن يكون هنا ترميزاً للقدرات الذاتية المتفوقة.

فالشاعر يصف مكاناً خصباً كثير المياه، ولكنه مخيف يتناذره الناس فلا يقربونه، ومع ذلك يتجرأ الشاعر على دخوله ليثبت جلال ذاته. غير أن الأمر أكبر من أن يكون كذلك. فهذا المكان يمكن أن يكون ترميزاً لمقومات الوجود الإنساني الجمالية، فالخصب الذي يمتاز به يمثل القيمة الجمالية التي يتضمنها ممكن المعنى (خاصة أن الشاعر يشير إلى أن المكان يعجب من يروده وهو وجود جمالي) ومن ثم، فإن دخول الشاعر فيه يمثل معرفته له وكشفه وإحضاره للوجود. هنا يتضح جانب آخر مما يعنيه الجلال الذاتي العربي من ممكنات، فهو طرق جديد إلى الجمال وإلى المعرفة. بكلمة أخرى؛ إن الجلال في الوعي الشعري العربي طريق لتظاهر الجمال إنساناً واعياً وفاعلاً.

إن كل ما ذكرته من علاقات تشتق من الجلال وتؤطره إنما يعني شيئاً واحداً هو أن الوعي الشعري كان يستحضر في ذاتيته سموه وسمو ما هو إنساني فيه.

وإذا كان مبحث السمو في علم الجمال مجالاً لأفكار مغرقة في المثالية، إلا أنه في حقيقته يعني «لازمة جمالية لتأكيد الإنسان في الوجود ولقدرته على ترويض الطبيعة ولموقفه الحازم من التناقضات الاجتماعية الكبرى»[١٠٥]، والشاعر العربي لم يكن يفهم السمو فهماً مثالياً بل غاية وسيلتها المعاناة والمواجهة الحقيقية لفضاء الدهر المغلق. لقد كان يدرك أنه في هذا الفضاء لم يجد سوى ما يمنعه من الوجود ويبقيه في حدود الكينونة المنغلقة على فقرها الجمالي. ومن ثم، فإنه يريد أن يتعالى على الدهر في ذاته ليرى ذاته في الدهر، والسمو الجمالي ينمو من هذه النقطة ليوضح صورة الذات في ذاتها ويجعلها تدرك وجودها وتصنع تاريخها في القيمة الإنسانية. يقول امرؤ القيس[١٠٦]:

فلو أنَّ ما أسعى لأدنى مَعيشةٍ ... كفاني - ولم أطلبْ - قليلٌ من المالِ

ولكنما أسعى لمجدٍ مُؤَثَّلٍ ... وقدْ يُدركُ المجدَ المُؤَثَّلَ أمثالي

وما المرءُ ما دامتْ حُشاشةُ نفسهِ ... بمدرِكِ أطرافِ الخطوبِ ولا آلِ

إن التحول في رؤية الشاعر لذاته جعله يقرر زهده بحاجاته الضرورية لأن وعيه معني بصورة جوهرية بمعنى وجوده وبممكناته وبقيمته الإنسانية المتعالية، والشاعر يؤكد أن إدراك **المجد المؤثل** ليس غاية بذاتها وإنما هو سعي وتسام على الرغم من

---

(١٠٥) ميشال سليمان، «السمو في الشعر بوصفه مقولة جمالية،» **الفكر العربي المعاصر** (بيروت)، العدد ١٠ (١٩٨١)، ص ٢٣.

(١٠٦) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٣٩.

محدودية إمكاناته. وفي ذلك تكمن قيمة الإنسان الجمالي في ملاحقته المستمرة لما هو ممكن من المعنى في ذاتيته.

وإذا كان امرؤ القيس يجرد فكرة السمو والجمال، فإن بعض الشعراء يشكّلها في فعل دال عليها، فمن ذلك قول أبي كبير الهذلي(١٠٧):

ولقدْ ربأْتُ إذا الرجالُ تواكَلُوا حَمَّ الظهيرةِ في اليَفاعِ الأطولِ

في رأسِ مُشرفةِ القَذالِ كأنَّما أَطرُ السحابِ بها بياضُ المجدلِ

وعلوتُ مرتبئاً على مرهوبةٍ حَصّاءَ ليسَ رقيبُها في مثملِ

عيطاءَ معنفةٍ يكونُ أنيسُها ورقَ الحمامِ جميعُها لم يؤكلِ

هنا يصف ارتقاءه مرقبة على جبل منيع يخافه الناس ولم يرتقه أحد قبله، ويريد بذلك أن يوحي بأنه قد قهر رفعة الجبل ومنعته وامتلكها في ذاته وأصبحت دالته على سمو ذاتيته وتعاليها وقدرتها على المبادرة والفعل. إن هذا التشكيل يبين أن سمو الذاتية غائي، فارتقاء الجبل ترميز للسمو والتعالي، وقهره يعني قهر الحدود التي يضعها الدهر أمام الوجود الإنساني، والغاية من ذلك هي حماية الآخرين واستشراف الممكنات أمامهم.

من جانب آخر ينزع الشعراء إلى إسباغ الجلال والسمو على الآخر بوصفه امتداداً لذواتهم. أي أن الوعي الشعري يستدمج في جلال ذاتيته وسموها الآخر الذي يتمثله ويموضعه مجالاً لممكنات المعنى التي يريد تأسيسها جمالياً، فهذا النابغة يقول مادحاً جاعلاً ممدوحه إنساناً هائلاً من حيث القدرة والفعل الإيجابي بحيث يحفظ للأرض توازنها واستقرارها(١٠٨):

تخِفُّ الأرضُ إمّا بِنْتَ عنها وتحيا ما حَيِيتَ بها ثقيلا

رسَتْ أوتادُها بكَ فاستقرَّتْ وتمنعُ جانبَيْها أن يميلا

ويرى زهير في هرم بن سنان ما لا يجد من المعاني المشتقة من سموه وجلاله الإنساني فيقول(١٠٩):

... سيروا إلى خيرِ قيسٍ كلِّها حَسَباً ومنتهى من يريدُ المجدَ أو يَفِدُ

مباركِ البيتِ ميمونٍ نقيبتُهُ جزلِ المواهبِ من يُعطي كمنْ يَعِدُ

(١٠٧) **ديوان الهذليين**، ج ١، ص ٢٨١ ـ ٢٨٢.

(١٠٨) الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، ص ٢٠٨.

(١٠٩) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ٢٨١ ـ ٢٨٢.

فالناسُ فوجانِ في معروفهِ شَرعٌ فمنهمُ صادرٌ أو واردٌ يردُ

رحبِ الفناءِ لوَ انَّ الناسَ كلَّهُمُ حلّوا عليهِ إلى أن ينقضي الأبدُ

ما زال في سيبهِ سَجْلٌ يَعُمُّهُمُ ما دامَ في الأرضِ من أوتادِها وتدُ

في الناسِ للناسِ أندادٌ وليسَ لهُ فيهمْ شبيهٌ ولا عِدلٌ ولا نَدَدُ

. . . لو كان يخلُدُ أقوامٌ بمجدِهمُ أو ما تقدَّمَ من أيّامهمْ خَلَدوا

أو كان يقعدُ فوقَ الشمسِ من كرمٍ قومٌ بأوّلِهم أو مجدِهمْ قعدوا

قومٌ أبوهمْ سِنانٌ حين تنسُبهمْ طابوا وطابَ من الأولادِ ما ولَدوا

لنلاحظ كيف يشكّل زهير ممكنات هذه الذات الشعرية (الفردية ممثلة بهرم، والجماعية ممثلة بقومه) ومدى عمق تشكيله الذي يتجاوز ما نعرفه بفكرة المديح. إن الشاعر لا يمدح فقط، وإنما يشكل نماذج إنسانية جمالية مطلقة في جلالها وسموها الذي يفيض على الناس ولا ينتهي أبد الدهر، كرماً وأصالة ومجداً، ويجسد الشاعر سموها الجليل حين يجعله متعالياً على الفناء بالخلود، ويضعه على الشمس رفعة ومجداً، ويزن بها جبلاً فترجح به حلماً ورزانة.

ولكن لا بد من التنبه إلى أن الشاعر هو الذي يشكّل هذا السمو والجلال الإنساني ويمنحه لهذه الذات الكلية ويأمر الناس بالسير إليها والتوحد معها، وهو بذلك يقود الوعي الإنساني الذي ينتمي إليه، إلى حيث يريه الجلال والسمو في ذاته.

وبهذا المنطق في التشكيل الجمالي للسمو والجلال يقول عامر بن طفيل مبيّناً أن سمو ذاته وعظمتها إنما هو كلّي للآخر غايته السمو به(١١٠):

. . . فإني وإن كنتُ ابنَ سيّدِ عامرٍ وفارسَها المندوبَ في كلِّ موكبِ

فما سوَّدَتْني عامرٌ عن قرابةٍ أبى اللهُ أن أسمو بأُمٍّ ولا أبِ

ولكنني أحمي حماها وأتّقي أذاها وأرمي من رماها بِمنكبِ

وأتركها تسمو إلى كل غايةٍ وتفخرُ حيٌّ مشرقٌ بعد مغربِ

ولما كان الجلال والسمو بالنسبة إلى الوعي الشعري مسألة جمال شعري، فإن بعض الشعراء يؤكد هذا الجانب ويخيل ممكنات المعنى الهائلة السامية تخييلاً في

(١١٠) **ديوان عامر بن الطفيل**، تحقيق كرم البستاني (بيروت: دار صادر، ١٩٦٢)، ص ٢٧.

استعارات قياسية فريدة، فالنابغة يرى في النعمان كل ما تمثله السطوة والعظمة عبر هذا التشكيل الاستعاري[111]:

فإنكَ كالليلِ الذي هوَ مُدرِكي | وإن خِلْتُ أنَّ المُنتأى عنكَ واسعُ
خطاطيفُ حُجْنٌ في حبالٍ متينةٍ | تمدُّ بها أيدٍ إليكَ نوازعُ
. . . وأنتَ ربيعٌ ينعشُ الناسَ سَيبُهُ | وسيفٌ أُعِيرَتْهُ المنيَّةُ قاطعُ

لنلاحظ هنا كيف أن الشاعر أمسك بظاهرتين طبيعيتين كونيتين هما اللّيل والربيع وضمّنهما تشكيلياً في ذات ممدوحه، لتصبحا مجرد جزء من وجوده الإنساني، وفي ذلك جلال لا حدود له، فهو من جهة له السطوة المطلقة حتى أنه يغشى الأرض والسماء بوجوده كالليل تماماً، وهو من جهة أخرى، تجديد للحياة وخصوبتها التي تمثل المقوم الجوهري لحياة الآخرين. وبعد هذا يتحول وجوده استعارياً إلى سيف بيد الموت، وهو بذلك يسبغ عليه جلال الحياة وجلال الموت معاً لأنه فاعلهما. وهو ما يؤكد جانباً منه تأبط شرّاً في مدح شمس بن مالك وهو يواجه العدو[112]:

وإن طلَعتْ أُولى العَدِيِّ فَنَفْرُهُ | إلى سلّةٍ من صارمِ الغربِ باتكِ
إذا هزَّهُ في عظمِ قِرنٍ تَهَلَّلتْ | نواجذُ أفواهِ المنايا الضواحكِ

وللمرأة في الوعي الشعري جلالها وسموها أيضاً، ولكن الملاحظ أن التشبيهية تؤدي دوراً فاعلاً في تشكيلها. إن الوعي يحول جمالها من حيث هو قيمة كل القيم إلى جلال سام مهيب، يحيّر من يراه ويرُوعه ويملأ عليه وعيه، يقول عمرو بن قميئة[113]:

. . . وفيهنّ خولةُ زَينُ النِّسا | ءِ زادتْ على الناسِ طُرّاً جمالا
لها عينُ حوراءَ في روضةٍ | وتقرُو مع النبتِ أَرطى طِوالا
. . . ووجهٌ يحارُ له الناظرونَ | يخالونَهم قدْ أَهَلّوا هِلالا

ويتناول الحادرة جزئية من جمال المرأة؛ الفم، ويشكّله مخيّلاً فيه ظاهرة

---

(١١١) الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، ص ٣٨.

(١١٢) **شعر تأبط شرّاً**، ص ١١٧ ـ ١١٩.

(١١٣) عمرو بن قميئة، **ديوان عمرو بن قميئة**، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢)، ص ٥٦ ـ ٥٧.

كونية عنيفة في عذوبتها وعطائها ورقتها، فيقول(١١٤):

وإذا تُنازِعُكَ الحديثَ رأيتَها حَسَناً تبسُّمُها لذيذُ المكرعِ

كغَريضِ ساريَةٍ أَدَرَّتْها الصَّبا من ماءِ أسجَرَ طيّبِ المستنقعِ

ظلمَ البِطاحَ بهِ انهلالُ حريصةٍ فصفا النِّطافُ بها بُعَيْدَ المَقلعِ

لعبَ السُّيولُ بهِ فأصبحَ ماؤه عَلَلاً تقطَّعَ في أصولِ الخَرْوَعِ

فإذا كان فم المرأة حسب، مطراً متدفقاً من العذوبة والرواء يغرق الأرض ويندفع سيولاً، ويملأ العالم خصباً وريّاً، فكيف يكون وجودها الذاتي الذي يحتوي ذلك؟!.

وتعزيزاً لجلال المرأة وسموها يضفي عليها بعض الشعراء أحياناً مسحة تقديس وإجلال، فقيس بن الخطيم يجعل امرأته في معبد يهودي ويرفعها إلى السماء مشيراً إلى جلالها وقدسيتها ومهابتها(١١٥):

... نَمَتْها اليهودُ إلى قُبّةٍ دُوَيْنَ السماءِ بِمحرابِها

وعدي بن زيد العبادي يصور امرأته صنماً معبوداً تخدمه العذارى(١١٦):

وقد دخلتُ على الحسناءِ كِلَّتَها بعدَ الهُدُوِّ تضيءُ البيتَ كالصنمِ

ينصِفُها نَسْتَقٌ تكادُ تُكرمُهُمْ عندَ النَّصافةِ كالغزلانِ في السَّلَمِ

إن المسألة الأساسية التي أريد أن أستنتجها من هذا التحليل الموجز لظاهرة الجلال والسمو في الوعي العربي هي أن الجمال يمكن أن يستوعب وجود الإنسان ومعناه الكلي وقيمته العليا. ومن هنا، فبإمكاننا أن نعيد النظر في كثير مما كنا نتصوره مديحاً أو فخراً أو رثاءً أو غزلاً، فهذه **الأغراض** تسطّح فهمنا للشعر الجاهلي وتفقره. ولعل إعادة النظر الملحة تعمق ما أطرحه هنا من استنتاج، فالهدف الذي كان يسعى إليه الوعي الشعري هو تأسيس الإنسان الجمالي العربي في الوعي الجماعي بوصفه قيمة كل القيم والمثل الأعلى الذي لا يوجد عند نقطة معينة ولا في مكان ما، بل في ذات الإنسان وفي سعيه إلى الكمال الذي يتظاهر جلالاً وسمواً من خلال الجمال الشعري.

---

(١١٤) **ديوان شعر الحادرة**، تحقيق ناصر الدين الأسد (بيروت: دار صادر، ١٩٧٣)، ص ٤٦ ـ ٥٠.

(١١٥) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ٨٠.

(١١٦) عدي بن زيد العبادي، **ديوان عدي بن زيد العبادي**، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣.

سادساً: الموت الجمالي

الموت من وجهة النظر الفلسفية، هو المكون الجوهري للإنسان بوصفه ذاتاً واعية مفكرة؛ لأنه الكائن الوحيد الذي يدرك موته مسبقاً ويستطيع استحضاره في وعيه دائماً مما لم يكن بعد. وعلى أساس من هذه الفكرة سأتناول في هذا المحور الموت بوصفه وجهاً من أوجه التأسيس الجمالي للذات الشعرية العربية. ولكن قبل ذلك سأبدأ بتوضيح الأساس الفلسفي الذي يجعل من الموت مفهوماً ذا ماهية جمالية تحديداً.

«في المقابر يوجد آخرون فقط»(١١٧). هذا ما يؤكده باختين ليبيّن من خلاله أنه لا وجود لموت يعي نفسه، ومن ثم فليس للموت وجود مطلقاً. لكن هذا من وجهة نظر موضوعية بحتة، فنحن نرى الموتى وندفنهم، غير أن الموت مجهول يصيب مجهولين، مجرد حادث يصيب كل إنسان ولا يصيب إنساناً بالذات، الأمر الذي يعني أن الموت لا يمكن معرفته من الداخل.

لكن الحقيقة أن الموت ليس الحدث الذي يأتي في نهاية القصة، بل الذي يبدأها وينميها، فهو إذاً، ذو وجود كلي وقوام الوعي لأي ذات. وعليه، فإن أي وعي لا يمكن أن يعي ذاته إلا إذا وعى موتها.

وأهم ما يمثله الموت للوعي هو الانقطاع عن الممكنات، وهذا ما تؤكده الوجودية الهيدغرية، فالآنية توتر مستمر بين ما هي عليه وبين الوجود المطلق. والموت يتغلغل في كل لحظة من لحظات هذا التوتر وبذلك يصبح الموت «أسلوب وجود أو كينونة تتحمله الآنية ما بقيت كائنة»(١١٨). هذا يعني أن الموت نهاية لكن ليس بمعنى الخاتمة فقط بل بمعنى الذروة أو الاكتمال أيضاً. إن الوعي ما دام عميقاً وذا حضور كلي، فإن الذات لا تجد أمامها سوى أن تسابق موتها الـ (ما ليس بعد) الذي ينتظرها، أو بكلمة أدق ـ الذي يحيا فيها ويحييها. وبذلك تحقق ذروة كينونتها وذاتيتها الأصيلة.

غير أن الانقطاع الذي يمثله الموت للوعي، هو في حقيقته انقطاع عن الآخر بوصفه الممكن الذي تسعى إليه الذات وتجد هويتها فيه. إن الموت يعني أنني لن أستطيع بعدُ أن أكون خطاباً للآخرين ولن أستطيع الدخول معهم في حوار يؤصل ذاتيتي. يقول برديائيف: « أن يموت الإنسان هو أن يعاني العزلة المطلقة؛ أن يقطع

(١١٧) تودوروف، **المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين**، ص ١٢٦.

(١١٨) هيدغر، **نداء الحقيقة**، ص ٨٥ ـ ٨٦.

كل علاقة بينه وبين العالم. . . فالموت يضع حدّاً لحديث الإنسان مع العالم الموضوعي»[119].

وينبني على هذا تلك الفكرة التي أشرت إليها كثيراً وهي أن الموت هو الدافع الحقيقي وراء كل ما يقوم به الإنسان لتجاوز ذاته وبنائها، ويدخل في هذا الإبداع الفني الذي يمكن أن يكون عموماً، تخارجاً جمالياً للذات وللوعي دافعه الوفاء للموت.

من هذه النقطة يبدأ الموت بالتحول إلى مقولة جمالية لتأسيس الذات الشعرية، فالموت الجمالي يعني التغلب على الانقطاع بأن يحول الوعي ذاته بوصفها وجوداً للموت إلى خطاب وحوار يبدأ من الموت نفسه، ولكن لا ينتهي أبداً لأنه سيحيا فيه ـ في الموت ـ وفي مطلقيته وحضوره الكلي. وهذا التحول يعني أن تصبح الذات وجوداً للحياة التي ليست سوى مجال حركي لتحقق الإمكان.

لقد أردت من هذه المقدمة المكثفة أن أمهد لرؤية الوعي الشعري العربي الخاصة للموت والكيفية التي حوله بها إلى مقولة جمالية لتأسيس الذات الشعرية.

والفكرة التي تؤطر فاعلية الوعي الشعري في هذا هي ذلك الشعور العميق بالزوال والفناء في فضاء الدهر الذي يمثل الفاعل اللانهائي المتظاهر في القدر والموت ويلفه ضباب كثيف فلا سبيل إلى معرفة ماهيته لتحوله السريع بين وجهيه المتضادين اللذين لا يتعاقبان، بل يداخل أحدهما الآخر ويتضمنه. لكن السبيل الوحيد الممكن أمام الوعي هو أن يعرفه في ذاته وفي وعيه، والنتيجة هي الولادة فالنمو فالهرم فالفناء (الذي يمكن أن يقطع هذه السلسلة في أية لحظة). إن هذا التحول سريع بحيث لا يستطيع الوعي التمسك بذاته أو تأملها أو متابعتها. وفي فضاء كهذا تصبح الذات شيئاً يكاد يكون وهميّاً وهو وهمي فعلاً، فهذا امرؤ القيس يؤكد ذلك بقوله[120]:

كأنَّ الفتى لم يَغْنَ في الناسِ ساعةً إذا اختلفَ اللّحيانِ عندَ الجريضِ

فلحظة الاحتضار والموت في فضاء الدهر تلغي ما يسبقها وتفنيه، إن موت الذات نسيان وفراغ، فهو لا يلغي ممكناتها فقط بل يستنفذها تدريجيّاً، ويلغي ما تحقق

---

(١١٩) نيقولاي برديائيف، **العزلة والمجتمع**، ترجمة فؤاد كامل، ط ٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٠٢.

(١٢٠) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٧٧. الجريض: معاناة الموت والاحتضار.

منها أيضاً، ويلقي به في هوة العدم، وذلك لأن الحياة ليست سوى حركة في إطار الموت واتجاه إليه فقط، يقول أحد الأعراب في الرثاء[١٢١]:

. . . فلا يُبْعِدَنْكَ اللهُ مَيْتاً، فإنما حياةُ الفتى سيرٌ إلى الموتِ قاصدُ

ولا يمكن الخروج أو الرجوع عن هذا المسار ذي الاتجاه القسري الأحادي.

إن حياة هذا شأنها تكون خاضعة للقدر بكل غموضه وجبروته ولا منطقيته، والموت هو التحقق الأساسي لممكنات القدر ـ الدهر، يقول زهير[١٢٢]:

رأيتُ المنايا خَبْطَ عشواءَ من تُصِبْ تُمِتْهُ ومنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فيَهْرَمِ

ولكن النتيجة في الحالين واحدة، فالموت وجود كلي يطوق الحياة ويشدها إليه بحبال متينة تطول أو تقصر، مشدودة إلى يدي الموت، كما يقول طرفة بن العبد[١٢٣]:

لَعَمْرُكَ إنَّ الموتَ ما أخطأَ الفتى لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْيَاهُ باليدِ

ويطول بنا الأمر لو تعقبنا أمثلة كهذه في الشعر العربي، لكن المهم فيها أن الوعي الشعري العربي يقدم من خلالها تبصره ورؤيته لواقعية الموت في فضاء الدهر، إنه يريد أن يضع ذاته والآخرين أمام هذه الواقعية بكل قسوتها، ويكشف عنها عارية واضحة. إن الوعي يرى الموت والدهر ويريه أيضاً، ولذلك يقول عمرو بن وداع الأعمى[١٢٤]:

أرى الأيّامَ لا يبقى عليها سوى الأجبالِ والرَّملِ الدِّقاقِ

فهذه الرؤية الشعرية العربية تقرر الوجود الكلي للموت، ولا خلاص منه إلا بالتحول إلى جبل أو رمل، وهل بإمكان الإنسان أن يكون كذلك؟!.

والمسألة الأساسية هنا أن هذه الرؤية ضرورية جداً لتكوين الموت الجمالي في الوعي الشعري العربي. فكل وعي يبدأ بمعرفة حدوده ووضعه في إطار هذه الحدود لكي يعرف ما يريد ويتمكن من تجاوزها. وإذاً، فإن الاعتراف بكلية الموت في فضاء

---

(١٢١) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ١، ص ١٣٤.

(١٢٢) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ٢٩.

(١٢٣) **ديوان طرفة بن العبد**، ص ٣٧.

(١٢٤) «قصائد جاهلية نادرة،» في: **منتهى الطلب من أشعار العرب**، **جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون**؛ تحقيق يحيى الجبوري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص ٦٣.

الدهر هي الخطوة الأولى لتحويله. ويتضمن هذا الاعتراف ما هو جوهري من فكرة الموت، وهي أنه الإمكان اليقيني الوحيد ـ أعني النهاية (الخاتمة). وهذا يؤدي إلى أن يرى الوعي ذاته وموتها معاً من حيث هو وجود من أجل الموت، وإن عمق هذه الرؤية وأصالتها تجعل الذات تستحضر موتها وتحياه، وبدلاً من أن تنتظر حضوره إليها في لحظة من لحظات آنيتها، تحضر فيه وتبادره بوجودها، وقد عبر طرفة عن هذه الفكرة بدقة، حين قال[١٢٥]:

فإنْ كنتَ لاتَسْطِيعُ دفعَ مَنِيَّتِي فدَعْني أُبادِرْها بما مَلَكَتْ يدي

إن المبادرة هنا تعني كسر الحدود التي تقيمها جبرية الموت على الذات الإنسانية في فضاء الدهر وإحضار حياتها في الموت. فكأنها بذلك تستبدل كلية الحياة التي تحملها وتستلبه وجوده. ولكن هل بالإمكان معرفة الموت وهو سلب مطلق أي عدم (والعدم ليس له ماهية في ذاته)؟ أعتقد أن الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب ممكنة (على الأقل في حدود الوعي الشعري الجاهلي)، فليس ضرورياً أن نفترض له ماهية محددة لكي نعرفه، إذ إنه وجود، وله معنى، وإذا شئت الدقة، فإن الموت من حيث هو سلب مطلق وعدم هو اللامعنى. لكنه ـ لذلك ـ مصدر لكل معنى، يقول بول تيليش: «إن القدر والموت هما الطريقة التي يهدد بها العدم التأكيد الحقيقي لوجود الذات الإنسانية»[١٢٦]. وهذا التهديد يحمل اللامعنى والخواء والزوال، ومن ثم فإن التأكيد الحقيقي الذي تمارسه الذات لوجودها، سيتعمق بفعل هذا التهديد ويتحفز بذلك لإيجاد المعنى وتأسيسه.

يترتب على هذا أن المعرفة الشعرية للموت لا تقف عند حدود كونه اللامعنى، بل تتجاوزه لترى فيه المعنى الحقيقي للذات وهي تحضر فيه أو تخترقه لتبدأ باستقصائه من الداخل. وأن مبادرة الموت ـ في أول مظاهرها ـ هي اشتياق إلى معرفته. ومن الضروري أن نفهم هذا الاشتياق كما يقرر برديائيف، بوصفه تعبيراً عن محاولة الإنسان للتغلب على عزلته، وينطوي على امتداد غير عادي من الذات والوعي[١٢٧] لكي يعرفا ما وراء حدودهما.

إن المعرفة الشعرية للموت تعني محاولة الذات أن تكون ذاتها وأن تجد اكتمالها، وذلك يقتضي من الوعي الشعري أن يرى الموت ويحضره أمامه ويشكله.

---

(١٢٥) **ديوان طرفة بن العبد**، ص ٣٢.

(١٢٦) انظر: بول تيليش، **الشجاعة من أجل الوجود**، ترجمة كامل يوسف حسين (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨١)، ص ٥٢.

(١٢٧) انظر: بردیائيف، **العزلة والمجتمع**، ص ٩٦.

ويبدو الشاعر العربي كأنه يحيا موته الذاتي تجربة جمالية، يستقصي أبعاده ويستنبط منه معنى وجوده، وثمة نماذج عديدة للموت الجمالي نجدها في دواوين الشعراء الجاهليين سنختار منها أولاً، نموذجاً للأفوه الأودي وهو شاعر من قدامى شعراء الجاهلية مما يعني أن موضوعة الموت شغلت الوعي الشعري العربي منذ وقت مبكر[١٢٨]:

ألا عَلِّلاني واعلما أنني غَرَرْ ... وما خِلتُ يُجديني الشِّفاقُ ولا الحَذَرْ

وما خِلْتُ يُجديني أُساتي وقد بَدَتْ ... مفاصلُ أوصالي وقد شَخَصَ البَصَرْ

وجاءَ نساءُ الحيِّ من غير إمْرةٍ ... زفيفاً كما زُفَّتْ إلى العَطَنِ البقَرْ

فنائحةٌ تبكي وللنَوحِ دَرْسَةٌ ... وأمرٌ لها يبدو وأمرٌ لها يُسَرْ

ومنهنَّ من قد شَّقَّقَ الخَمْشُ وجْهَها ... مُسَلِّبةٌ قد مسَّ أحشاءَها العَبَرْ

وجاؤوا بماءٍ باردٍ وبغِسلةٍ ... فيا لكَ من غُسلٍ سيتبعُهُ غِيَرْ

إلى حفرةٍ يأوي الكريم بسعيهِ ... فذلكَ بيتُ الحقِّ لا الصوفُ والشَّعَرْ

فرمُّوا لهُ أثوابَهُ وتفجّعوا ... ورنَّ مُرِنّاتٌ وثار بهِ النَّفَرْ

وهالوا عليهِ التُّرْبَ رطباً ويابساً ... ألا كلُّ شيءٍ ما سوى ذاكَ يُجْتَبَرْ

وقال الذين قد شجَوْتُ وساءَهُمْ ... مكاني وما يُغني التَّأمُّلُ والنَّظرْ

قفوا ساعةً فاستمتعوا من أخيكمُ ... بقُرْبٍ وذِكرٍ صالحٍ حينَ يُدَّكَرْ

إن الشاعر يشكّل مشهداً متكاملاً لموت ذاته، ويحياه تجربة حية بتفاصيلها الدقيقة، على الرغم من أنه من الناحية العملية لم يقع بعد، بمعنى أن وعيه بموته يبلغ من العمق والحدة درجة أن ينبثق من المجهول أمام عينيه، وليست المسألة هنا قياساً على موت الآخرين، فنحن عادة ما نرى الموتى وندفنهم ولكننا لا نتصور ذواتنا مكانهم. أي أننا لا نستطيع أن نحيا تجربة الموت معهم. غير أن ذلك لا يحدث إلا في الموت النثري الموضوعي. والوعي الشعري يستطيع تجاوز هذه النثرية، ويتوحد مع الموت في تجربة داخلية واعية. ولذلك يبدو وعي الشاعر باقياً بعد موته يراقب ما يحدث، وتصدر عنه ردود أفعال مختلفة، إنه يستحضر لحظة الاحتضار وخوفها وألمها، والقناعة الحاسمة بأن لا مهرب من الموت القادم. إنه يرجو أن ينسى موقفه،

---

(١٢٨) **الطرائف الأدبية** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧)، ص ١٥.

ولكنه متيقن من لا جدوى النسيان، وعليه أن يواجه موته ويدخل فيه، ومن هذه الفكرة يشعرنا أن بدنه وحده هو الذي مات فيما ظل وعيه يتوغل في تجريب الموت، حرصاً على استمرارية التواصل مع الآخر المرتبط به. وما يقلق الشاعر هو انقطاع العلاقة بينه وبين الآخرين ولا جدوى محاولتهم التواصل معه وقد مات بدنه، وكل ما يفعلونه هو إعداده للدفن. ولذلك نراه يحثهم على التوحد معه في نهاية القصيدة؛ أن يقتربوا منه ويذكروا وجوده ويتقمصونه، وذلك جوهر التأسيس الجمالي للذات الشعرية. إن الوعي إذ يجد ذاته في الموت، لا يملك في لحظة المواجهة الحاسمة إلا أن يطلقها في فضاء الدهر، ويؤسسها في الفضاء الشعري الذي يضمن لها الاستمرار والبقاء وبذلك يحقق تواصله مع الآخر وعياً وإرادة وفعلاً.

وأهم من ذلك، أن أنا الشاعر الميت ستتناسخ في أنوات الآخرين، ومن ثم سيمكّنهم من تجريب موتهم الذاتي داخلياً ـ على مستوى الوعي ـ وسيشعرون بأنهم هم أيضاً **غرر** لا يلبثون أن يموتوا، ويأووا إلى بيت الحق الأبدي؛ القبر. إن الموت الجمالي الذي يؤسسه الشاعر في وعيه وبه وتناسخه في وعي الآخر يعني تحفيزه على استباق الموت ومواجهته بالوجود للحياة وحمايتها وتحقيق أقصى ما يسمح به الوقت من ممكناتها. هذا هو المعنى العميق الذي يستخلصه من موته؛ كنْ لممكناتك أو كن للآخر لأنه الخلاص.

وفي تشكيل آخر للموت الجمالي يظهر الممزق العبدي الرؤية الدقيقة لمعنى الموت في وعيه فيقول(١٢٩):

هل للفتى من بناتِ الدهرِ من راقِ	أم هل لهُ من حِمامِ الموتِ من واقِ
كأنني قد رماني الدهرُ عن عُرُضٍ	بنافذاتٍ بلا ريشٍ وأفواقِ
ورجّلوني وما رُجِّلْتُ من شَعَثٍ	وألبسوني ثياباً غيرَ أخلاقِ
ورفَّعوني وقالوا أيُّما رجلٍ!	وأدرجوني كأنّي طيُّ مِخراقِ
وأرسلوا فتيةً من خيرِهِمْ حَسَباً	ليُسنِدوا في ضريحِ التُّرْبِ أطباقي
هوِّنْ عليكَ ولا تُولَعْ بإشفاقِ	فإنّما مالُنا للوارثِ الباقي

يختلف الممزق عن الأفوه في الرؤية قليلاً، فتشكيله لموت ذاته يوحي بعمق التأزم والخوف، والشعور بسطوة الدهر، وبفعله ـ الموت ـ الذي يقهر الذات

(١٢٩) الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، ص ٦٠١ ـ ٦٠٢.

الإنسانية بجعلها مجالاً لتحققه ووجوده. وإذ يتابع الشاعر بوعيه ما يحدث له بعد الموت فإنه يعبر بذلك عن شدة تأزمه حيال موته ولكنه في نهاية التشكيل يجد عزاءه وخلاصه الذي يكمن في الآخر، إنه يعيد فجأة، صياغة المشكلة كلها حين يستنبط المعنى العميق والحقيقي للموت الجمالي، بوصفه ذروة، لا خاتمة، تمتد للآخر الآتي وتمنحه ما حققته ليغني وجوده في فضاء الدهر. إن الوعي الشعري يؤسس الموت الجمالي بداية وامتداداً وهو تحويل جوهري لما يمثله الموت من اللامعنى والزوال والتبدد إلى المعنى والعطاء. لكن ما يقدمه هذا التشكيل إضافة لما سبق، هو تحويله للموت الذاتي إلى خطاب، ومن ثم، فإن الغاية منه أن يحل التأزم الذي يعاني منه الإنسان حين يستحضر موته في فضاء الدهر، ويعينه على تغيير زاوية النظر لكي يستطيع أن يستنبط هو الآخر المعنى الكلي لوجوده ولممكناته من الموت. وبذلك فإن الوعي الشعري يحقق غايتين، تأسيس الذات الشعرية مطلقة في وجودها وحيويتها إذ تتوحد مع الآخر، واستلاب الموت والدهر فاعليته بالمعنى والإمكان. إن الموت الجمالي رغبة واعية وعميقة في توكيد الإنسان لوجوده في الحياة على الرغم من تهديد الفناء لها وضيق المجال أمامها. وهذا ما يؤكده أُفنون التغلبي حين وافاه الموت. فقد روي أن كاهناً تنبأ له بالموت في مكان يدعى **إلاهة** فاحتاط لنفسه لكن ذلك لم يُجدِه شيئاً، وكان لهذه التجربة المريرة معنى جوهري يكثفه في هذا البيت(١٣٠):

فَطَأْ مُعرِضاً إنّ الحُتوفَ كثيرةٌ وإنكَ لا تُبقي بنفسِك باقيا

إن استحالة الفرار من الموت تصبح حافزاً على مواجهته وإلقاء الذات إلى ما هو ممكن من وجودها وتأكيده حياة ومعنى، لكن وعي الشاعر قد تنبه إلى هذه الحقيقة بعد فوات الأوان، فقد عاش حياته سلبياً منطوياً على نفسه ـ كما يبدو ـ وهو يدعو الآخر الذي يخاطبه بهذا التشكيل ألا يقترف الخطأ نفسه، وأن يواجه موته مواجهة حقيقية وفاعلة.

إن هذه الفكرة أساسية في ماهية الموت الجمالي في الوعي الشعري الجاهلي. فاستحضاره في الوعي بكل قسوته ورعبه، يعني استباقه إلى المعنى ومواجهته به، فذلك كفيل بأن يمنح الذات الشعرية غنى لا حدود له وهي تبني وجودها للحياة الحقيقية. إن الموت الجمالي يعني اختراق الموت والدخول فيه واستخلاص الحياة من قبضته، وهو السبيل الوحيد الذي يحقق الخلاص للإنسان. والوعي الشعري الجاهلي يلح على تأسيس هذه الفكرة كثيراً: إن على الذات مسؤولية أخلاقية تجاه الحياة، لا

---

(١٣٠) المصدر نفسه، ص ٥٢٣.

يعفيها منها وجودها المطلق للموت أو خوفها منه بل يؤكدها. إن محض العيش والتستر من الموت فقر وذل، ولذلك يقول أبو قلابة الهذلي[١٣١]:

لا تأمننَّ وإنْ أَمسَيتَ في حَرَمٍ ... إن المنايا بِجَنْبَي كلِّ إنسانِ

فاسلكْ طريقَك تمشي غيرَ مُخْتَشِعٍ ... حتى تلاقي الذي مَنّى لكَ الماني

هذه الرؤية جعلت بعض الشعراء يختار لقاء موته ويؤكد ذاته في حضوره الحاسم في اللحظة الأخيرة، مثل عبد يغوث بن وقاص الحارثي الذي يقول[١٣٢]:

. . . فيا راكباً إما عرضتَ فبَلِّغَنْ ... نداماي من نجرانَ ألا تلاقيا

. . . ولو شئتُ نَجَّتْني من الخيلِ نَهْدَةٌ ... ترى خلفها الحُوَّ الجيادَ تواليا

ولكنني أحمي ذمارَ أبيكُمُ ... وكانَ الرماحُ يختطفنَ المُحاميا

. . . أحقّاً عبادَ اللهِ أنْ لستُ سامعاً ... نشيدَ الرعاءِ المُعزِبينَ المَتالِيا

... وقد علمتْ عِرسي مُلَيكَةُ أنني ... أنا الليثُ معدُوّاً عليَّ وعادِيا

وقد كنتُ نحّارَ الجَزورِ ومُعْمِلَ الْـ ... ـمَطِيِّ وأمضي حيثُ لا حيَّ ماضيا

إن الشاعر يقول هذه الأبيات كما يخبرنا الرواة، وهو أسير ينتظر مقتله، والملاحظ أن رؤيته للموت ذات ثلاثة أوجه أساسية، **الأول** يقينه بموته وحزنه لذلك، على أن سبب الحزن الحقيقي هو انقطاعه وعدم تواصله مع الحياة التي عشقها وأخلص لها. **الثاني** أن هذه الحياة قيمة مطلقة في وعيه ومن ثم، فإنه يشير إلى أن وقوعه أسيراً ـ والأسر هنا يعني الموت ـ كان اختياراً طوعيّاً منه لأنه لم يرد أن يهرب بنفسه ويتخلى عن هذه القيمة التي يحارب من أجلها. **الثالث** وهو الأهم أن الشاعر يؤكد ذاتيته ووجوده للحياة أمام الموت، ويقول له: «ها أنذا»، لأنه يرى في ذلك خلاصه الحقيقي منه. وهذا ملمح جوهري من ملامح الشخصية الشعرية العربية، فنحن نعرف أن أوديسيوس في ملحمة الأوديسّا، أنقذ نفسه من السيكلوب ـ الذي يرمز إلى الموت أو الحياة التي لا معنى لها ـ حين سمّى نفسه **لا أحد**، أي حين أنكر وجوده فقهر اللامعنى باللامعنى. وقد نعجب لمهارة الخدعة التي قام بها البطل الملحمي الإغريقي لكنها تؤشر بعداً جوهريّاً للذات الإغريقية ولوعيها بزمانيتها، فأوديسيوس في الملحمة مسافر لا يستقر، ومرور الزمان هو الذي ينقذه من الوحوش

---

(١٣١) **ديوان الهذليين**، ج ٣، ص ٣٩.

(١٣٢) الضبي، المصدر نفسه، ص ٣١٥ ـ ٣٢٠.

والساحرات، لكن الشاعر العربي لم يكن كذلك، لقد كان يحمل زمانه في داخله ومن ثم، فإن ذاته متجذرة في عالمها على الرغم من انقطاع ممكناتها. ولذلك نرى عبد يغوث الحارثي يشاكس موته ويستحضر كل إنجازاته التي أخلص لذاته حيث حققها وليس بوسعه التخلي عنها حتى للموت نفسه. إن الشاعر العربي يؤسس بذلك معادلة تكثف مجمل رؤيته لذاته لعالمه: إن من ينكر موته ينكر حياته ولا سبيل إلى الخلاص وإنقاذ الحياة والإنسان بوصفه قيمة عليا إلا بالاعتراف الواعي بالموت ومواجهته بهذا الاعتراف. ولهذا نجد الشاعر العربي يتوهج أكثر حين يرى الموت ويزداد شجاعة، يقول الحصين بن الحمام(١٣٣):

أبـى لابـنِ سـلـمـى أنّـهُ غـيـرُ خـالـدٍ ... مُـلاقـي الـمـنـايـا أيَّ صِـرفٍ تَـيَـمَّـمـا
فـلـسـتُ بـمُـبـتـاعِ الـحـيـاةِ بـسُـبّـةٍ ... ولا مبتغٍ من خِشيةِ الموتِ سُلّما

ويقول عنترة(١٣٤):

وعـرفـتُ أنَّ مُـنِـيّـتِـي إنْ تَـأتِـنـي ... لا يُـنْـجِـنـي مـنـهـا الـفـرارُ الأسـرعُ
فـصَـبَـرْتُ عـارفـةً لـذلـكَ حُـرّةً ... تـرسـو إذا نـفـسُ الـجـبـانِ تَـطَـلَّـعُ

وهكذا تحول الموت إلى قيمة جمالية من حيث المعنى وأصبح هدفاً وغاية يحرص الوعي الشعري العربي على امتلاكها والتفاخر بها. إن الذات الشعرية تتأسس وجوداً حيّاً في قلب الموت فتجعله جميلاً حين تمنحه قيمتها المطلقة المتعالية، يقول حذيفة بن بدر(١٣٥):

وإنّـا لـتَـسـتَـحـلـي الـمـنـايـا نـفُـوسُـنـا ... ونـتـركُ أخـرى مُـرّةً لا نـذوقُـهـا

ويقول تأبط شرّاً في رثاء الشنفرى(١٣٦):

قـضـى نـحـبَـهُ مـسـتـكـثِـراً من جـمـيـلـهِ ... مُـقِـلاً مـن الـفـحـشـاءِ والـعِـرضُ وافـرُ
وأجـمـلُ مـوتِ الـمـرءِ إن كـانَ مَـيِّـتـاً ... ولا بـد يـومـاً، مـوتُـه وهـو صـابـرُ

الوعي الشعري هنا، يؤسس الموت جمالاً لأنه صيّره قيمة إنسانية ومجالاً تمتد منه الذات الشعرية إلى ممكناتها وإلى حياتها المثمرة حتى بعد موتها. والموت هذا الكريه

(١٣٣) المصدر نفسه، ص ١٢٠.
(١٣٤) **ديوان عنترة**، ص ٢٦٤.
(١٣٥) ابن الحسين البصري، **الحماسة البصرية**، ج ١، ص ٣٢.
(١٣٦) **شعر تأبط شراً**، ص ٨٣ ـ ٨٦.

المخيف أصبح مفهوماً أساسياً لتعالي الذات الإنسانية ولتوكيد وجودها المتفرد في وجه الخوف والفناء، يقول الأعشى[١٣٧]:

أبِالموتِ خَشَّتْني عُبادُ وإنما ... رأيتُ منايا النّاسِ يسعى دليلُها

ويقول جحدر بن ضبيعة[١٣٨]:

لا بأسَ بالموتِ إذا لم أمْقَتِ ... فإنْ أعشْ فللمنايا مُدَّتي

إن الموت يفقد أهميته وسطوته لأن مواجهته والاعتراف به استلباه ذلك، وبقي المعنى الذي استخلصه الإنسان منه وأسبغه على ذاته. أي أن الموت الجمالي اكتسب هذه الماهية لأن الذات الشعرية التي تأسست فيه منحته جمالها. ومن هنا يهجو حسان أناساً لم يستطيعوا أن يواجهوا موتهم ولم يعترفوا به فكان ذلك سببا في دناءتهم وقبح حياتهم وموتهم[١٣٩]:

كرهوا الموت فاستُبِيحَتْ حِماهُمْ ... وأقاموا فعلَ اللئيمِ الذّليلِ

أمِنَ الموتِ تهرُبونَ فإنَّ الـ ... ـموتَ موتَ الهزالِ غيرُ جميلِ

إن الوعي الشعري يستبدل الفكرة النثرية أو الواقعية عن الموت، فحب الحياة والحرص عليها الذي يعني الفرار من الموت عند المواجهة يصبح سبة وعاراً لأنه ينطوي على معاني السلبية والخضوع وقبول القسر الذي يفرضه فضاء الدهر. ولعل أهم صفات الإنسان الجمالي العربي الذي يؤسسه الوعي هي الاعتزاز بذاتيته حدّ أن يتقبل موتها ولا يتخلى عن قيمتها المطلقة في وجوده. وهذا ما جعل الموت جميلاً وحبيباً حين يكون معبراً للتعالي ولإنجاز الذات الشعرية في العالم قيمةً لكل القيم.

ولعل في ذلك ما يجعلنا نستنتج أن خاصية الوعي الشعري العربي تكمن في أنه حاول أن يحب موته وقدره ليغيره وليبدأ تأسيس الإنسان العربي الجمالي وحضارة المعنى.

---

(١٣٧) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ١٧٧.

(١٣٨) «شعر بكر بن وائل قبل الإسلام،» جمع وتحقيق ودراسة حميد آدم ثويني (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٤)، ص ٣٦١.

(١٣٩) **ديوان حسان بن ثابت**، ج ١، ص ٣٦٩.



الفصل الخامس

التأسيس الجمالي للعالم الشعري

كثيراً ما نستعمل كلمة **عالَم** دون الانتباه إلى ما تنطوي عليه من مفاهيم متعددة ومختلفة باختلاف المجالات التي تستعمل فيها إلى الدرجة التي يمكننا أن نقول معها إننا نحيا في **عوالم** كثيرة جدّاً تبدأ من أضيق المجالات وأقلها أهمية وتنتهي أو لا تنتهي بالكون اللانهائي الذي يتسع باتساع المعرفة. ولا شكّ في أن هذا الاختلاف يعني الغموض وعدم الدقة في ما نقصده بالكلمة، الأمر الذي يحتم علينا أن نبحث عن **ال ـ عالَم** الذي يجمع كلّ هذه العوالم ويوحدها في مفهوم شامل ودقيق.

إن مفهوم العالَم في اللغة العربية مفهوم معرفي بالدرجة الأساس، وتلك دلالة اشتقاقه من الجذر (**ع ل م**) وهذا يفترض العلم أو المعرفة والعالم أو العارف والمعلوم أو المعروف. غير أن ما يترتب على ذلك هو المهم، فغرابة الوزن الصرفي للكلمة تشير إلى إمكانية تداخل هذه العناصر معاً لتكوين العالَم، كما تشير إلى إمكانية أن يكوّن العالَم أيّاً من هذه العناصر الثلاثة ـ العلم نفسه أو العالِم (الذات) أو المعلوم (الموضوع) ـ مع استحالة الفصل بينها. هذا فضلاً عن دخول العلَامة في توضيح ماهية هذه العناصر، لأنها تُشتق من الجذر نفسه، وهي تشير إلى إظهار شيء ما وظهوره، وأخيراً النظام الذي يجري على أساسه ذلك. وبناءً عليه يصبح العالم نظام الإظهار والظهور المعرفي الذي يوجِد الإنسان ويوجده الإنسان، وبكلمة أخرى، فإن العالم هو نظام المعنى.

بهذا الفهم نقترب من المفهوم الظاهراتي للعالم الذي يعرّفه هوسرل بأنه «إطار الدلالة الشامل للذات الحية والأفق الذي تحدث فيه الخبرة البشرية»[1]. وذلك يعني

---

(١) سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ١٠٠.

أنه يبدأ من الذات الواعية ويتضمن قصديتها ويستتبع تنظيماً ووحدة ومعرفة ومجالاً لفاعلية الإنسان. هل يعني ذلك أن الإنسان ـ من حيث كونه ذاتاً واعية ـ هو بداية العالم؟ نعم. ولكن للمسألة وجهاً آخر؛ فلكي يبدأ العالم من الإنسان يعني أيضاً، أن يوجد الإنسان في العالم ويبدأ منه، وهذه دلالة فكرة القصدية: فأن يقصد الوعي العالم ويبنيه نظاماً للمعنى يفترض أن يكون فيه ويخرج منه في الوقت نفسه. وعلى هذا الأساس يفسر هيدغر فكرة (الوجود ـ في ـ العالم) الذي يميز الإنسان بأنه نوع من التعالي على العالم وانبثاق منه[٢]. ولهذا التفسير أهميته البالغة بالنسبة لي، فالطبيعة القصدية للعلاقة بين العالم والإنسان تؤكد أن نظام المعنى عملية تقويض وبناء مستمرة، وأن كلاً من طرفي العلاقة يقصد الآخر ويقوضه ويعيد تشكيله وبناءه ليبدأ منه من جديد. والمسألة كلها تتأصل في الوعي بعمقه وشموليته ومركزيته، فللعالم وعيه كما للذات وعيها غير أنهما يتوحدان في الوعي لذاته.

وبناءً على هذا الفهم، فإن العالم الشعري الذي أريد تأويله هنا سيكون نظام المعنى الذي يؤسسه الوعي الشعري ويتأسس فيه مركّزاً على الكشف عن الكيفية التي **يحدث** بها هذا العالم حدوثاً جمالياً في الوعي وتتكشف أوجهه ومظاهره. والمبدأ الأساس الذي يوجه عملي هو أن العالم سيكون إطاراً للذات الشعرية التي تناولت تأسيسها الجمالي في المبحث السابق وامتداداً ثانياً للجمال الشعري من حيث كونه وجوداً لذاته.

أولاً: التأسيس الجمالي للعالم الشعري في الطبيعة

تمثل الطبيعة المجال الأولي لتحقق العالم بوصفه نظاماً للمعنى، لكنها في الوقت نفسه تمثل عالماً قائماً في ذاته، ذلك أنها ـ في واحد من مفاهيمها الأساسية ـ تشير إلى المادة وإلى النظام المتأصل في المادة[٣]. ومع ذلك فهي الأرضية التي يقوم عليها العالم، الأمر الذي يعني أن هناك نظامين جدليين يتأصل أحدهما في الآخر وينفيه. والإنسان وعياً وإرادة توتر بينهما، إنّه عادة ما يبني إنسانيته اشتقاقاً منهما. مع ملاحظة أن النظامين يتأصلان في الوعي؛ يوجَدان فيه ويكوِّنانه في آن.

لكن كون الطبيعة نظاماً يحكم المادة يعني خضوع الإنسان لها لأنه في جانب من

---

(٢) انظر: مارتن هيدغر، **نداء الحقيقة**، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ٥٤ ـ ٥٧؛ جون ماكوري، **الوجودية**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة؛ ٥٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢)، ص ١١٧، وعبد الغفار مكاوي، **مدرسة الحكمة** (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، [١٩٦٧])، ص ٧٥.

(٣) انظر: R. G. Collingwood, *The Idea of Nature* (Oxford: Clarendon Press, 1945), pp. 43-48.

وجوده كائن مادي، ومن ثمّ، فإن عالمه يبدأ متماهياً مع الطبيعة مؤطراً بها ثمّ يطوعها ويعيد بناءها بحسب ما تتيح له من إمكانات إيكولوجية، وتلك فكرة أساسية تؤكد عليها كلّ النظريات الأنثروبولوجية. فالعالم بناء ثقافي يقوم على تطويع الطبيعي وإعادة تشكيله بناء على النظام الذي يحكمه. غير أن هذا البناء قد يتوقف عند حدّ معين إيكولوجياً بالنظر إلى عجز الإنسان عن اختراق نظام العالم الطبيعي من حوله، فيترتب على ذلك أن يكون عالمه نظاماً قارّاً من البنيات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي توقفت عند حدودها. وهذا ما يصدق على العالم الطبيعي للإنسان الجاهلي، فالصحراء عالم قائم في ذاته يفرض نفسه في هيئة نظام مغلق للمعنى الذي يتمثل في جبرية الوجود في فضاء الدهر وحتمية البيئة الفقيرة.

وهذه الصحراء هي البيئة الطبيعية والثقافية التي وجد الوعي الشعري العربي ذاته فيها محاصراً بفقرها في ما يمكن أنْ تمنحه من مقومات الوجود. وبغض النظر عن كلّ ما يقال في شأن بيئة كهذه فإن ما يهمني هو دلالتاها الأوليتان في اللغة العربية وهما السعة والاتساع[٤]. ومشكلة الإنسان مع بيئة هذه دلالتها هي استحالة ترويضها عليه إلا في حدود ضيقة جدّاً، فهي واسعة تنفتح على اللانهائي الذي يعمق شعوره بالضآلة والضعف، وهي تتسع أيضاً كأنها تتحرك وتنمو وتفرض وجودها على كلّ محاولات الترويض التي يمارسها عليها. هذا فضلاً عن أن النظام الذي يحكمها ـ الدهر غامض إلى أبعد الحدود، مضطرب مهول في سطوته وتجبره يبطش فجأة بِكُلّ شيء فأصبح الفناء هو المعنى الوحيد والكلي الذي يؤسسه هذا النظام. يقول عبيد بن الأبرص[٥]:

أرضٌ تَــوارَثُــهــا شَــعُــوبُ   فـكــلُّ مَــن حَــلَّــهــا مَــحــروبُ

وهذه هي الرؤية الجوهرية للوعي الشعري الجاهلي عن عالمه عالم الصحراء التي يتوارثها الدهر ـ الموت مستلباً من الإنسان كلّ ما يملكه حتّى ذاته وإنسانيته.

إن عالماً كهذا يولّد في وعي الإنسان الخوف والعزلة والانطواء، فالامتداد الواسع المتسع يخلو من أية علامة تحدد له اتجاهاً يقوده إلى ذاته، والعلامة ضرورية جدّاً في هذا التصور لأنها دالة على القدرة والمعرفة والوجود، لكن الصحراء لا تسمح بذلك لأنها علامة كلية على المجهولية والغموض وعلى القبح تحاصر الإنسان وتستنفد منه ممكنات وجوده ومقوماته.

---

(٤) انظر «صحر» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٥) انظر: **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ١١. توارثها: أصلها تتوارثها، شَعوب: الموت.

من هنا كانت مسؤولية الوعي الشعري الأولى أن يخترق حدود فضاء الدهر ويقهر عالم الصحراء ولا نهائيته بالعلامة الدالة على وجود الإنسان وذلك يعني أن يستلب الدهر عالمه ويقهر قبحه بإحضار جمال الآنية فيه يقول امرؤ القيس(٦):

وخِرْقٍ يخافُ الرَّكْبُ أن يُدلِجوا بهِ ... شديدِ على الأسفارِ منفتِقِ الصُّوَى

مهامِهَ مَوْماةٍ من الأرضِ مَجهَلٍ ... تَداعى على أعلامِهِ البُومُ والصَّدى

وقفرٍ كظهرِ التُّرسِ مَحْلٍ مُضلّةٍ ... معاطيشُ مجرى الماءِ طامسةُ الفَلا

يضيقُ بها الرُّكبانُ ذرعاً ولا ترى ... بها علَماً يبدو مُبيناً ولا مدى

ضمنتُ بها للركبِ قصدَ سبيلهِمْ ... إذا أدلجُوا حتّى ترجَّلَتِ الضُّحا

أقولُ لأصحابي النَّجاءَ وقد بدتْ ... من الجهدِ في أعناقِهِمْ نشوةُ الكرى

فصبَّحتُهُمْ ماءً بيهماءَ قَفرةٍ ... وقد حلّقَ النجمُ اليمانيُّ فاستوى

تمثل هذه الأبيات تشكيلاً جماليّاً نموذجياً لعلاقة الوعي الشعري الضدية بعالم الدهر وفضائه والطريقة التي يؤسس بها عالمه النقيض. وتقوم ضدية العلاقة على ما يعنيه كلٌّ من العالمين تشكيلياً، فالعالم الأول يتضمن السعة والخوف والظلمة والضلال والوحشة والهلاك والقسوة والهول. وكل هذه المعاني تشكل ماهية الوجود في عالم الصحراء أو عالم اللامعنى الذي يطمس الإنسان ويستلبه بالقبح.

أما العالم الضد فإنه يتأسس جماليّاً بالذاتية الواعية المسؤولة وهو عالم المعنى الذي يقوض ماهية عالم الصحراء من الداخل: فهو يتضمن قصد السبيل والهداية والنجاة والنور والمعرفة التي تتأطر بجمال الوجود الإنساني وتنبثق منه.

والملاحظ أن الوعي الشعري يركز هنا على النور الظاهر الذي به كلّ ظهور بوصفه ماهية جمالية لمعنى العالم الشعري ولذاتيته فهناك انتقال من ظلمة الصحراء إلى نور الوجود الجمالي الذي يتمثل بالشمس المشرقة فضلاً عن تركيزه على الماء بوصفه المقوم الجوهري لهذا الوجود، والشاعر يعزز ذلك تشكيلياً. فبعد أن أسس وجوده وعالمه في الصحراء وكشف للناس عنه وهو يفيض نوراً وماء يتحول إلى نجم يمانيّ منير (ولنلاحظ علاقة ذلك بكون امرئ القيس يمانياً). وإذاً، فإن فكرة العلامة أساسية في تأسيس العالم الشعري في قلب الامتداد، فالماء والنور والنجم علامات مشتقة من

---

(٦) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣.

ذاتية الوعي تكسر الامتداد واللانهائية وتحدها بالوجود الجمالي الذي يتكثف في المعرفة. إن الوعي الشعري يقرر أن الجمال يبدأ في القبح، والمعرفة تبدأ في الجهل والعلامة في الامتداد. ومن هذا التداخل ينبثق العالم الشعري في فضاء الدهر.

هنا نصل إلى ظاهرة غاية في الأهمية وهي أن تأسيس العالم الشعري جمالياً يبدأ غالباً من الخراب، من الطلل وتأويل هذه الظاهرة ينبغي أن يتعمق في بنية الوعي الشعري وتكوينه المعرفي والوجودي وضرورته التاريخية ولنختر نموذجاً عامّاً لذلك هو قصيدة الشاعر عبيد بن عبد العزّى السلامي[٧]:

أرَسْمَ ديارٍ بالسِّتارَينِ تعرفُ	عَفَتْها ذاتُ نِيرَيْنِ حُرْجفُ
مبكِّرةٌ للدارِ أَيْمَا تُمامُها	فيبقى وأيْما عن حصاها فيُقْرَفُ
حَرُونٌ على الأطلالِ من كلِّ صِيفةٍ	ودفقٌ عليها ذو عثانينَ أكلَفُ
إذا حَنّ سُلافُ الرَّبيعِ أمامَها	وراحتْ روَاياهُ على الأرضِ ترجُفُ
فلمْ تدعِ الأرواحُ والماءُ والبِلى	من الدارِ إلا ما يَشُوقُ ويشعُفُ
رسوماً كآياتِ الكتابِ مبينةً	بها للحزينِ الصبِّ مَبْكَى ومَوْقِفُ

إن الطلل عموماً، يمثل اندثاراً للعلامة بوصفها وجوداً إنسانياً مؤسَّساً في عالم الدهر. غير أنه قد تحول بفعل الإحالة الموضوعية لزمانه إلى علامة على اتساع فضاء الصحراء وامتداده المستمر وعلى تآكل ما يؤسسه الإنسان. إن الدهر إذ يؤسس الطلل يستعيد ما أخذه الإنسان منه ويرده إلى عالم الطبيعة ولهذا يقف الوعي الشعري أمام الطلل متحيراً لا يعرفه أو لا يعرف وجوده فيه بعد أن عفته الرياح المتغيرة الاتجاهات وخاصة ريح الشمال. وهذه الريح الباردة العاصفة ترميز لحركة عالم الصحراء ضدّ ما يبنيه الإنسان وإفنائه. (وسيتكرر ظهورها بهذه الدلالة في مواضع كثيرة أخرى). إنّها باختصار، وجه من أوجه الفناء، حتّى المطر هنا لا يؤدي وظيفته المعتادة فهو مطر دمار يأتي به سحاب أحمر مغبرّ يساعد على إنجاز مهمة الصحراء في تخريب عالم الإنسان. إن الطلل بذلك يتحول إلى كتاب يكتب فيه الدهر اندثار المعنى وتبدد العالم الإنساني في هذا الفضاء لتحوله إلى طريدة للصحراء والطبيعة الكاسرة، والوعي الشعري يقف دائماً على الطلل لأنه يعرف ما ينطوي عليه من المعنى المندثر. ومن ثمّ، فإن النواح خطوة أولية لاستنقاذه من طوفان القبح والخراب. ولذلك فإن الشاعر يتنبه

(٧) «قصائد جاهلية نادرة،» في: **منتهى الطلب من أشعار العرب**، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص ١٢٥ ـ ١٢٨.

في اللحظة الأخيرة إلى ضرورة تجاوز سلبيته، فالشمس **كادت** أن تغيب، أي أن الوعي لو استمر في سلبيته لأوشكت الظلمة أن تدهمه وتلفه في فضاء الدهر وما يحققه من فناء. فكأن غيابها ترميز لفعل الدهر الذي يريد أن يعوق هذا الظاهر الذي به كلّ ظهور عن أداء وظيفته، فكان على الشاعر أن يستبقي الشمس في اللحظة الأخيرة لتعينه على إظهار العالم الشعري واستنباطه من الخراب الذي يكتنف الطلل:

. . . تذكّرْتُ أيّاماً تَسَلَّفْتُ لِينَها	على لَذّةٍ لو يرجعُ المُتَسَلِّفُ
كأنَّكَ لم تعهدْ بها الحيَّ جِيرةً	جميعَ الهوى في عيشهِ ما تَصرَّفُ
إذِ الناسُ ناسٌ والبلادُ بغِرّةٍ	وأنتَ بها صَبُّ القرينةِ مُذْنَفُ
وقد كانَ في الهجرانِ لو كنتَ ناسياً	رميمَ، وهلْ يُنسى ربيعٌ وصَيِّفُ
ولم تُنسِني الأيّامُ والبغيُ بيننا	رميمَ ولا قَذْفُ النوى حينَ تقذُفُ
ولم يحْلُ في عينِي بديلٌ مكانَها	ولم يلتبسْ بي حبلُ من يتعطَّفُ
وكان صدودٌ بعدما أبطنَ الهوى	قلوباً فكادتْ للذي كان تَجْنُفُ
كتركِ الأميمِ الهائمِ الماءَ بعدما	تنحّى بكفَّيْهِ يَسُوفُ ويغرِفُ

إن العالم الشعري ـ عالم المعنى الجمالي يبدأ بالتذكر والتذكر معرفة وإعادة بناء واكتشاف للماضي. وإذا كان الوعي في بدء القصيدة يبدو شاكّاً في إمكانية أن يكون هذا الطلل هو المجال الحقيقي لوجوده، فإنه بعد أن تعمق فيه أصبح يعرفه حقّاً ويعرف وجوده فيه، هذا الوجود الجمالي المحض لذة وليناً وتواصلاً وحبّاً وخصوبة. وتشكّل ذات الشاعر والمرأة الحبيبة محوراً مزدوجاً وموحّداً لهذا العالم الذي يشير الوعي إلى تأسيسه بالاستباق ـ التسلّف ـ مؤكّداً ضرورة ذلك للكشف عن الجمال بوصفه وجوداً إنسانيّاً معيشاً ومؤسساً بالاقتدار الذاتي على المعرفة والتواصل والتوحد. ومن هنا كان الإنسان في العالم الشعري النقيض لعالم الصحراء متوحداً مع ذاته ـ الناس ناس ـ حرّاً مقتدراً على وجوده بالجمال الذي يعيشه مع المرأة الحبيبة وهي مقوم آنية هذا الوجود لأنها كما أوضحت آنفاً، ليست سوى ترميز للوجود الماهوي.

إلا أن حضور عالم الدهر في هذا الوجود أدى إلى انفصاله عن ذاته، وتوقف الآنية عند حدّ معين مهددة بالتآكل والاندثار، ولكي تنقذ نفسها من ذلك، ظلت تستحضر في وعيها المرأة الماهوية فلا مرور الزمان ولا الانفصال أدى إلى نسيانها أو تبديلها بغيرها. إن الوعي يدرك حاجته إلى الجمال الذي تمثله المرأة بوصفها ما يتأسس به ومن أجله العالم الشعري، أي أن انقطاع الآنية عن وجودها الماهوي الجمالي لم يكن نهائيّاً، فعالم الدهر لم

يستطع القضاء على تطلعها إليه، لأنها تعرفه بعمق كما يعرف العطشان الماء:

وداوِيَةٍ لا يأمنُ الرَّكْبُ جَوْزَهَا	بها صارخاتُ الهامِ والبُومُ يهتفُ
دعاني بها داعي رميمَ وبيننا	بهيمُ الحَواشي ذو أهاويلَ أغْضَفُ
تقحَّمْتُ ليلَ العِيسِ وهيَ رذِيَّةٌ	وكلَّفْتُ أصحابي الوجيفَ فأوْجَفُوا
لنُخْبِرَ عنها أو نرى سَرْوَ أرضِها	وقد يُتْعِبُ الرَّكْبَ المُحِبُ المُكلَّفُ

إن الوعي يدرك ضرورة تقويض عالم الدهر واختراقه ليستنقذ الطلل وما يتضمنه من العالم الشعري المستلب والمعنى الجمالي المندثر. ولهذا يبدأ رحلته في الصحراء الموحشة المهولة بقبحها وظلامها يدفعه العطش الروحي ويقوده داعي الهوى، أعني حضور وجوده الماهوي ـ المرأة ـ في آنيته ورغبته في التوحد والتواصل معه مرة أخرى. ولنلاحظ أن الشاعر يشكّل عالم الدهر حدّاً فاصلاً بين ذاته ووجودها، ومن ثَمَّ، فإن الرحلة تعني أن تأسيس العالم الشعري يكمن في اختراق هذا الحد الفاصل. ولنلاحظ أيضاً، أن الشاعر يجعل النوق التي يبدأ عليها رحلته بيضاء اللون ليقابل بين البياض بِكُلّ دلالاته التي استكشفناها في المبحث السابق وبين ظلمة ليل الصحراء وعالمها.

لكن أهم ما يشير إليه وعي الشاعر في هذا السياق التشكيلي أن العالم الشعري شِركة وانفتاح على الآخر، أو أنه يُبنى بمساعدة الآخر ومن أجله. ولهذا يقود الشاعر أصحابه على العيس إلى حيث يكشف لهم وبمعاونتهم عن الوجود الماهوي؛ المرأة الكلية. غير أن الرحلة لا تنتهي، لقد بدأت فقط، مما يعني أن العالم الشعري الجمالي في وعي الشاعر سعي مستمر وأنه لا يوجد إلا في هذه الاستمرارية. إن المرأة لا توجد في مكان معين، ومع ذلك فهي حاضرة في الرحلة نفسها تقودها وتوجهها، مثلما أن عالم الدهر حاضر أيضاً فيها يطاردها ويحاصرها. وهذا التوتر المستمر بين الحضورين هو الذي يمنح العالم الشعري قيمته المعرفية والجمالية والوجودية.

والمسألة الأساسية التي يثيرها هذا النموذج التشكيلي هي العلاقة بين البنيتين التكوينيتين اللتين تُشتقان من الوعي بالطلل بوصفه بؤرة يتكثف فيها عالما الدهر والذات. فهناك حضور وغياب لكليهما يتناوبان على مستوى البنية المعبر عنها تشكيلياً. فعلى الصعيد الأول نرى الطلل فضاءً لعالم الدهر ولزمانيته المتراجعة دوماً إلى الفناء والزوال هادمة العالم الإنساني من حيث هو قيمة بذاتها. وعلى الصعيد الثاني يتحول الطلل إلى مفتاح لفضاء العالم الشعري ولآنية الوعي التي تمتد إلى الماضي والمستقبل معاً متجاوزة حضور العالم الدهري ومؤسِّسةً ذاتها في الآن بوصفه نزوعاً إلى الممكن الجمالي. أي أن العالم الشعري الذي يشتقه الوعي من الجمال ديمومة صائرة

وسعي إلى القيمة من حيث هي وجود جمالي لذاته. وفي ضوء هذه الرؤية يمكننا تأويل رحلة الشاعر العربي على ناقته بوصفها محاولة لتوسيع عالم الإنسان، أو هي على الأقل، محاولة لإيقاف توسُّع عالم الصحراء عند حدّ معين، ولنختر مثلاً لذلك رحلة بشامة بن الغدير المرّي[٨]:

. . . فـقـرَّبْـتُ لـلـرَّحْـلِ عَـيْـرانـةً ... عُـذافِـرَةً عَـنْـتَـريـسـاً ذَمُـولا

مُـداخَـلَـةَ الـخَـلْـقِ مَـضْـبُـورةً ... إذا أَخَـذَ الـحـاقِـفـاتِ الـمَـقِـيـلا

لـهـا قَـرِدٌ تـامِـكٌ نَـيُّـهُ ... تَـزِلُّ الـوَلِـيَّـةُ عـنـهُ زَلِـيـلا

تُـطَـرِّدُ أطـرافَ عـامٍ خَـصِـيـبٍ ... ولـم يُـشْـلِ عـبـدٌ إلـيـهـا فَـصِـيـلا

تَـوَقَّـرُ شـازِرةً طَـرْفَـهـا ... إذا مـا ثَـنَـيْـتُ إلـيـهـا الـجَـدِيـلا

بـعـيـنٍ كـعـيـنِ مُـفِـيـضِ الـقِـدَاحِ ... إذا مـا أراغَ يُـريـدُ الـحَـويـلا

وصـدرٌ لـهـا مِـهْـيَـعٌ كـالـخَـلِـيـفِ ... تـخـالُ بـأنَّ عـلـيـهِ شَـلِـيـلا

فـمـرّتْ عـلـى كُـشُـبٍ غُـدْوةً ... وحـاذتْ بـجَـنْـبِ أَرِيـكٍ أَصِـيـلا

تَـوَطَّـأُ أغـلـظَ حِـزَّانِـهِ ... كـوَطْءِ الـقَـوِيِّ الـعَـزِيـزِ الـذَّلِـيـلا

. . كـأنَّ يـدَيْـهـا إذا أَرْقَـلَـتْ ... وقـدْ جُـرْنَ ثُـمَّ اهـتَـدَيْـنَ الـسَّـبِـيـلا

يَـدَا عـائـمٍ خَـرَّ فـي غَـمْـرةٍ ... قَـدَ ادْرَكَـهُ الـمـوتُ إلا قَـلِـيـلا

ينطوي هذا التشكيل الجمالي للناقة ورحلتها على دلالات عديدة تعزز أخيراً، وجهاً من أوجه الرؤية الكلية التي ذكرتها. فالناقة قوية صلبة شديدة البنية نشيطة في سيرها واندفاعها قد توفرت لها كلّ مقومات وجودها الحيوية بصيرة حادة السمع. والوعي الشعري هو الذي وفر لها وفيها كلّ هذه الصفات الضرورية وهو يمتطيها لرحلته، أو بكلمة أخرى أدق، يداخلها فتكون بذلك تحققاً موضوعياً لذاته وتخارجاً جمالياً لها في العالم. ولذلك جعل طريقها ينبثق من صدرها (وهذه دلالة تشبيه صدرها بالطريق) أي أنها تشق الصحراء وتخترقها بالوعي الذي يتأسس فيها، على حين أن موجودات الصحراء الحية ممثلة بالغزلان قد انطوت على نفسها تلتمس الظل والنوم هرباً من الحر اللافح الذي يحاصرها وفي ذلك تعزيز لإيجابية الثقافي والشعري في مقابل محدودية الطبيعي وسلبيته.

---

(٨) «شعر بشامة بن الغدير المري،» جمع وتحقيق عبد القادر عبد الجليل، **المورد**، السنة ٦، العدد ١ (١٩٧٧)، ص ٢٢٣ ـ ٢٢٤.

إن إيجابية العالم الذي تحمله الناقة الراحلة تتأسس في وعي الشاعر من خلال ثلاثة مستويات تشكيلية متآنية: الأول أن الناقة لسرعتها تطوي امتداد الصحراء، فكأنها تدفعه إلى الخلف وتؤشره بالعلامات التي تمر عليها وتستوجدها وتحييها مرة أخرى في قلب الصحراء فتعيدها بذلك إلى عالم الإنسان. الثاني أن الناقة تستحضر في رحلتها كلّ ما لها من صفات الصلابة والقوة والنشاط لتقهر الصحراء وتُذِلّها. إنها تطأ أصلب ما فيها وتسحقه وتستعيد لعالم الإنسان سيادته. لكن ذلك ينطوي على دوافع واعية، فالناقة تدرك أن عالمها مهدد بالموت وأن عليها اشتقاقه من الموت أيضاً، وهذا هو المستوى التشكيلي الثالث لها، فسرعة الناقة وسيادتها استباق ضارٍ للموت الذي يباطنها وتوتر عميق بين عالمها وعالم الضد الذي يحاول أن يضلها عن هدفها، لكنها تهتدي إليه وتسرع بإحضاره واستنقاذه **كما** يحاول الغريق أن يستنقذ حياته في اللحظة الأخيرة مستجمعاً كلّ ما فيه من طاقة على الوجود والحياة. والوعي الشعري يقرر من خلال هذه المستويات الثلاثة أن مواجهة عالم الصحراء وتأسيس عالم الإنسان فيه يحتاج إلى وعي حاد بالموت وبالطريق وبالهدف وأن الثقافي الجمالي استباق للطبيعي وصراع مع طوفان القبح الذي يحمله ضارياً عنيفاً.

هذه المواجهة الضارية بين العالمين والتسابق بينهما والحرص على ديمومة ما يتأسس جمالياً من العالم الشعري جعل بعض الشعراء يحول الناقة ـ الطريقة أو الوسيلة إلى حجر حيّ، والحجر في وعي العربي ذو وجود مطلق، يقول طرفة بن العبد في تشكيل ناقته التي يخترق بها عالم الصحراء[٩]:

. . . لها فَخِذانِ أُكْمِل اَلنَّحْضُ فيهما   كأنَّهما بابا مُنِيفٍ مُمَرَّدِ

. . كقنطرةِ الرُّومِيِّ أقسمَ رَبُّها   لَتُكْتَنَفَنْ حتّى تُشادَ بقَرْمَدِ

أُمِرَّتْ يَدَاها فَتْلَ شَزْرٍ وأُجْنِحَتْ   لها عَضُداها في سَقِيفٍ مُسَنَّدِ

كأنَّ عُلُوبَ النِّسْعِ في دَأَياتِها   مَوَارِدُ من خَلْقاءَ في ظَهْرِ قَرْدَدِ

وجُمْجُمةٌ مثل العَلاةِ كأنَّما   وَعَى المُلْتَقى منها إلى حَرْفِ مِبْرَدِ

وعَيْنانِ كالماوِيَّتَيْنِ اسْتَكَنَّتَا   بِكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ

وأرْوَعُ نَبَّاضٌ أَحَذُّ مُلَمْلَمٌ   كمِرداةِ صَخْرٍ من صفيحٍ مُصَمَّدِ

---

(٩) **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥)، ص ١٥ ـ ٢٥. والملاحظ أن تشكيل الناقة عند الشعراء الجاهليين يركز دائماً على صفاتها الحجرية وذلك بالمفردات المعتادة مثل عنتريس، عرمس، حرف.. الخ وكلها تعني الحجر أو الصلابة عموماً.

فَكُلّ شيء في هذه الناقة حجري حتى قلبها، لكن هذا الحجري في وجوده المطلق مكيّف بوعي الإنسان ومتداخل فيه ومحوّل جمالياً من ماهيته الغُفل الطبيعية إلى عنصر من العالم الإنساني، وتلك دلالة البناء والتشييد وتحولات الناقة إلى قصر مبني من الحجر. أي أن مطلقية الوجود قد وحدت بين الحجر والناقة والوعي الذي يقودها والعالم الذي تقوم بتأسيسه، ولذلك ضرورته الفائقة في عالم الصحراء الذي لا يبقى فيه شيء سوى الحجر. إن الوعي الشعري يبني ناقته (بيتاً) من الحجر المطلق لكي يسكنه ويحمي به ذاتيته وعالمها الجديد ويخترق عالم الدهر ويمنعه من الاتساع. إن المطلق الجمالي يتأسس قسراً في المطلق الطبيعي ويقهره.

وتعزيزاً لهذه الفكرة فإن للوعي الشعري وسيلة أخرى لاختراق عالم الصحراء واحتياز الطبيعي وإعادة تشكيله وتمثُّله ثقافيّاً، وهذه الوسيلة هي الحصان. وأول مظاهر الحصان الجمالية والوجودية أنه حجري أيضاً، يقول عنترة[١٠]:

وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ وَزَعْتُ رِعَالَها ... بِمُقَلَّصٍ نَهْدِ المَراكِلِ هَيْكَلِ

. . . نَهْدِ القَطَاةِ كأنَّهُ من صخْرةٍ ... ملساءَ يغشاها المَسِيلُ بِمَحْفَلِ

ولهُ حوافِرُ مُوثَقٌ تركيبُها ... صُمُّ النُّسورِ كأنَّها من جَنْدَلِ

فعَليهِ أقتحمُ الهيَاجَ تَقَحُّماً ... فيها وأَنْقَضُّ انقِضاضَ الأَجدَلِ

ويقول أُبي بن سلمى الضبي[١١]:

وخَيلٍ تلافَيْتُ رَيْعانَها ... بِعِجْلِزَةٍ جَمَزَى المُدَّكَرْ

سَبُوحٍ إذا اعتُرِضَتْ بالعِنَانِ ... مَرُوحٍ مُلَمْلَمَةٍ كالحَجَرْ

ويقول امرؤ القيس[١٢]:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها ... بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابدِ هَيْكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ مَعاً ... كجُلمودِ صَخْرٍ حَطّهُ السيلُ من عَلِ

كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ ... كما زَلَّتِ الصَّفْواءُ بالمُتَنَزَّلِ

---

(١٠) **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ٢٥٩ ـ ٢٦٢.

(١١) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة كتب التراث؛ ١٠١ (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠)، ص ١٥٧.

(١٢) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٩ ـ ٢٠.

وواضح أن هذا التشكيل يمنح الحصان الذي هو اشتقاق من ذات الوعي مطلقية الوجود في العالم من خلال الماهية الحجرية التي تبنيه. وقد ذهب بعض الشعراء إلى منحه هذه المطلقية عن طريق تحويله إلى حصان كوني له أرض وسماء كما يقول الطفيل الغنوي[١٣]:

وأحـمـرَ كـالـدِّيـبـاجِ أما سـمـاؤهُ فَـرَيَّـا وأمـا أرضـهُ فـمُـحُـولُ

إن هذه العلامات التشكيلية التي تمزج الحركة بالحجر بالكوني تحول الحصان إلى فعل مطلق لكنه ذو ماهية جمالية تحديداً، ووظيفة هذا الفعل المطلق هي دفع العالم الدهري واختراقه وامتلاك توحشه وطبيعيته. ومن هنا كان الحصان في جانب من جوانب تكوينه للعالم الشعري يُوظَّف لصيد الحيوانات المتوحشة.

كثيرة هي النماذج الشعرية العربية التي تتحدث عن هذه الوظيفة، كما نجد عند امرئ القيس[١٤] وأبي داود الإيادي[١٥] والنابغة الجعدي[١٦] وزهير[١٧] وابن مقبل[١٨] وعلقمة الفحل[١٩] على سبيل المثال. والصيد ذو دلالة واحدة؛ إنّه امتلاك للطبيعي وإعادة تشكيله ثقافياً ودمجه عنصراً مكوِّناً للعالم الشعري.

هذا وقد استغنى بعض الشعراء بذواتهم عن الناقة والحصان في اختراق عالم الصحراء وتأسيس عالمهم، ذلك أن هذين الحيوانين اشتقاق وجودي من الذات الشعرية أصلاً، ولهذا أمكن لها أن تدخل المواجهة بذاتها معبرة بذلك عن إمكانية الإنسان الوجودية والجمالية في تقويض عالم الصحراء وبنائه من جديد. ولعل

---

(١٣) **ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨])، ص ١٠٨.

(١٤) امرؤ القيس بن حجر الكندي، المصدر نفسه، ص ٢١ ـ ٢٢، ٣٦ ـ ٣٨، ٤٦ ـ ٥٢ و١٧٣ ـ ١٧٥.

(١٥) «شعر أبي داود الإيادي،» في: غوستاف فون غرنباوم، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة إحسان عباس [وآخرون] (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩)، ص ٣١٧ ـ ٣٢٠.

(١٦) قيس بن عبد الله النابغة الجعدي، **شعر النابغة الجعدي**، تحقيق عبد العزيز رباح (دمشق: المكتب الإسلامي، ١٩٦٤)، ص ٦٦.

(١٧) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.])، ص ١٢٨ ـ ١٣٣.

(١٨) تميم بن أبي بن مقبل، **ديوان ابن مقبل**، عني بتحقيقه عزة حسن، إحياء التراث القديم؛ ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢)، ص ٢٤٦ ـ ٢٥٤.

(١٩) علقمة الفحل، **ديوان علقمة الفحل**، حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب؛ راجعه فخر الدين قباوة، كنوز الشعر العربي؛ ١ (حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ص ٩٢ ـ ٩٧.

أفضل من يعبر عن ذلك هو الشنفرى الذي يقول في لاميته[٢٠]:

وخِرْقٍ كظهرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قطعتُهُ ... بعاملتَيْنِ ظهرُهُ ليسَ يُعْمَلُ

وألحقتُ أولاهُ بأُخراهُ مُوفِياً ... على قُنَّةٍ أُقْعِي مِراراً وأمْثُلُ

فالوعي الشعري هنا ينطلق بذاته العارية إلا من إرادتها الصلبة وحرصها على إنجاز عالمها وتأسيسه، فتطوي الصحراء وتجمع امتدادها اللانهائي بحركة واحدة ثمّ تسمو عليه معرفة ووجوداً، (بدلالة صعوده على القنة المرتفعة = رأس الجبل)، وهذه هي المسألة المحورية في وعي الشاعر العربي؛ إن مجرد حضوره في قلب الصحراء تعالٍ عليها وقهر لها ولتوحشها وتأسيس للجمالي فيها، ولهذا نرى كثير من الشعراء **يفخرون** بذلك كأنه غاية لها قيمتها العظيمة في ذاتها. ومنهم المنخّل الهذلي على سبيل المثال[٢١]:

وماءٍ قد وردتُ أُمَيْمَ طامٍ ... على أرجائهِ زَجَلُ الغَطَاطِ

قليلٍ وِرْدُهُ إلا سِباعاً ... يَخِطْنَ المشيَ كالنَّبْلِ المِراطِ

فبتُّ أُنَهْنِهُ السِّرْحانَ عنّي ... كِلانا واردٌ حَرَّانَ ساطِ

كأنَّ وَغَى الخُمُوشِ بجانِبَيْهِ ... وغى رَكْبٍ أُمَيمَ ذَوِي هِيَاطِ

كأنَّ مزاحِفَ الحيّاتِ فيهِ ... قُبَيْلَ الصُّبحِ آثارُ السِّيَاطِ

شَرِبْتُ بِجَمِّهِ وصدرْتُ عنهُ ... وأبيضُ صارمٌ ذَكَرٌ إبَاطِي

.. ومرقبةٍ نَمَيتُ إلى ذَرَاها ... تَزِلُّ دَوارجَ الحَجَلِ القَوَاطِي

وخِرْقٍ تَحْسِرُ الرُّكْبانُ فيهِ ... بعيدِ الغَوْلِ أغبرَ ذي نِيَاطِ

كأنَّ على صحاصِحِهِ مُلاءً ... مُنَشَّرَةً نُزِعْنَ من الخِيَاطِ

أَجَزْتُ بفِتيةٍ بِيضٍ خِفافٍ ... كأنَّهُمُ تَمَلُّهُمُ سَبَاطِ

فهذا الشاعر يتحدث عن وروده ماء طامياً لم يرده قبله إلا الحيوانات المتوحشة، وهي عناصر عالم الصحراء الذي احتوى هذا الماء بوصفه مقوماً جوهريّاً لوجود

(٢٠) شمس بن مالك بن الأواس الشنفرى، **لامية العرب**، تحقيق وشرح محمد بديع شريف (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، البيتان ص ٤٦ ـ ٤٧.

(٢١) **ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ج ٢، ص ٢٤ ـ ٢٩.

الإنسان ومنعه منه. والذات الشعرية بورودها إياه إنما تمتلكه وتغيّر من ماهيته الغفل لتثبت حضورها في قلب هذا العالم الطبيعي فتنقله إلى ماهية جديدة تستوعب المعنى الكلي لوجود الإنسان الجمالي، ونلاحظ أن وعي الشاعر يعيد تشكيل جزئيات هذا العالم جمالياً بجزئيات من عالم الإنسان فيحول السباع إلى نبال وصوت حشود البعوض إلى أصوات ركب نزلوا بالماء، وآثار الأفاعي على الرمل حوله إلى آثار السياط. إن هذا التشكيل الجمالي التشبيهي يعيد فهم الوجود الطبيعي وتأويله بما هو إنساني وثقافي ويمنحه هوية جديدة. وسيظل على مستوى الوعي والرؤية في الأقل، علامة على وجود الإنسان واختراقه لعالم الصحراء بالمعرفة الجمالية. وهذا ما يعززه ارتقاء الذات الشعرية إلى ذرى مرقبة لتتمكن من رؤية مديات أوسع من عالم الصحراء واستكشافه، ومن ثمّ، لتبدأ بامتلاكه معرفياً وجمالياً. وهكذا تنطلق لاختراق مجهول الصحراء الذي يتراجع البشر أمام لا نهائيته كللاً وإعياءً، ومرة أخرى يعيد وعي الشاعر تشكيله حين يجعل السراب الذي يلفه أقمشة بيضاء وهذا بحدّ ذاته امتلاك وتأسيس.

غير أن الأكثر أهمية من ذلك هو الغاية التي يتحرك باتجاهها الوعي الشعري. فليس إثبات الوجود الإنساني وتأسيس العالم الشعري في الطبيعة سوى وسيلة، والغاية هي توفير مقومات الوجود للإنسان ـ الآخر، ولذلك يبين الشاعر في نهاية التشكيل أن اختراقه للصحراء المقفرة كان من أجل الآخرين الذين تقدَّمَهم وقادهم في هذا العالم على الرغم من شدّة خوفهم منه. إن العالم الشعري الجمالي يتأسس في الوعي وبه من أجل الإنسان ليحميه من توسع العالم الطبيعي. وهذه فكرة جوهرية تتأصل في بنية الوعي الشعري العربي وتتظاهر في كلّ أوجه المعرفة الشعرية والجمالية: إنها **الآخرية** التي تعني انفتاح الفردية وإنقاذها من عزلتها الضيقة، ولعل الوعي الشعري لا يفهم الأمر إلا على هذا النحو، فكلما تعمق في ذاتيته وجد الآخر والخلاص (خلاصهما معاً). وهذا طريق تعاليها الوحيد، ومن هنا يدخل الشاعر في المشهد سموه فوق مرقبة عالية، فتعاليه هو الذي يلهمه هذا الانفتاح والقدرة على الفعل.

وبهذه الرؤية يمكن أن نتفهم قيمة الكرم الشعرية بوصفها تأسيساً جمالياً للعالم الشعري الذي يحمي الإنسان من اتساع الصحراء وسعتها، يقول حاتم الطائي[٢٢]:

أوقد فإن الليلَ ليلٌ قَرُّ ... والريحُ يا مُوقِدُ ريحٌ صِرُّ

عسى يرى نارَكَ من يَمُرُّ ... إنْ جَلَبَتْ ضيفاً فأنتَ حُرُّ

---

(٢٢) يحيى الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، [د. ت.])، ص ٢٧١.

ويقول المتلمس الضبعي [(٢٣)]:

ومُسْتَنْبِحٍ تستكشِفُ الريحُ ثوبَهُ ... ليسقُطَ عنه وهو بالثوبِ أعصَمُ

عوى في سوادِ اللَّيلِ بعد اعتِسافِهِ ... ليَنْبَحَ كلبٌ أو لِيُوقَظَ نُوَّمُ

فجاوبَهُ مُسْتَسْمِعُ الصوتِ للندى ... له عند إتيانِ المُهِيبينَ مَطْعَمُ

يكاد إذا ما أبصرَ الضيفَ مُقبلاً ... يكلِّمُهُ من حُبِّهِ وهو أعجمُ

ويقول عوف بن الأحوص [(٢٤)]:

ومستنبِحٍ يخشى القَوَاءَ ودُونَهُ ... من الليلِ بابا ظُلْمةٍ وسُتُورُها

رفعتُ له ناري فلمّا اهتدى بها ... زجرتُ كلابي أنْ يَهِرَّ عَقُورُها

هذه التشكيلات تقيم علاقة ضدية بين العالمين، فثمة عالم الصحراء الذي يلفّ الآخر بالظلمة والريح الباردة التي تمثل حركة العالم الدهري المضطربة التي تحاول ان تنتزع من الإنسان ثوبه (والثوب ترميز للحياة كما عرفنا ذلك سابقاً) وغالباً ما يتحقق لها ذلك، فالظلمة والريح هما كلّ ما تستطيع الصحراء أن تمنحه للإنسان وهي منحة استلاب وهلاك. ومن ثمّ، فإن عالم الضد ـ عالم الذاتية الشعري ـ بما ينطوي عليه من وعي وبما يمتلكه من مقومات الوجود الجمالي يشعر بمسؤوليته تجاه الآخر فيحاول افتداءه. وتمثل النار التي يرفعها علامة على وجوده المؤسس في عالم الصحراء، نوراً ودفئاً وطعاماً يقوض الظلمة والبرد والقَواء وهي نار الفعل المطلق والقيمة الجمالية التي تهدي الآخر إلى خلاصه وتحرره من انتمائه القسري. لكنها في الوقت نفسه تمثل تحرر الذات الشعرية التي أسست هذه القيمة مقوماً للعالم الشعري، أي أن خلاص الذات وحريتها تبدو مشروطة بخلاص الآخر وحريته.

الوجه الآخر من أوجه التأسيس الجمالي للعالم الشعري في الطبيعة تلك الوحدة التشكيلية المعروفة في الشعر العربي؛ أعني الظعائن، وهذه الوحدة ذات أهمية بالغة في هذا السياق لما تنطوي عليه من دلالات ومواقف من نظام المعنى، سنحاول استكشافها بانتقاء بعض التشكيلات الشعرية التي تمثلها ولنبدأ بظعائن زهير التي

---

(٢٣) **ديوان المتلمس الضبعي**، تحقيق حسن كامل الصيرفي ([القاهرة]: معهد المخطوطات العربية؛ مطابع الشركة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ٣١٧.

(٢٤) أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، مع شرح وافر لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري...؛ تحرير كارلوس يعقوب لايل (أكسفورد: كلارندون بريس، [١٩١٨ ـ ١٩٢٤])، ج ١ (مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠)، ص ٣٤٧ ـ ٣٤٨.

يمكن أن نعدها نموذجاً عامّاً نجد ملامحه عند كلّ الشعراء(٢٥):

تبَصَّرْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ ... تَحَمَّلْنَ بالعلياءِ من فوقِ جُرثُمِ

عَلَوْنَ بأنماطٍ عِتاقٍ وكِلَّةٍ ... ورادٍ حواشيها مُشاكِهَةِ الدَّمِ

وفيهنَّ مَلْهى للَّطيفِ ومَنْظَرٌ ... أنيقٌ لِعَينِ النّاظِرِ المُتَوَسِّمِ

بَكَرْنَ بُكُوراً واسْتَحَرْنَ بسحرةٍ ... فهُنَّ ووادي الرّسِ كاليَدِ للفَمِ

ظَهَرْنَ منَ السَّوبانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ ... على كلِّ قَيْنيٍّ قَشيبٍ ومَفْأَمِ

ووَرَّكْنَ في السَّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ ... عليهِنَّ دَلُّ النّاعمِ المُتَنَعِّمِ

كأنَّ فُتاتَ العِهْنِ في كلّ مَنْزِلٍ ... نزَلْنَ بهِ حَبُّ الفَنَا لم يُحَطَّمِ

فلمّا ورَدْنَ الماءَ زُرْقاً جِمامُهُ ... وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضرِ المُتَخَيِّمِ

علينا أن نتذكر أن الظعائن نتاج التشكيل الجمالي، أعني أنها إيجاد، ومن ثمّ، فإن لهذا الإيجاد غاية نستطيع معرفتها حين نكشف عن الملامح العامة التي تميزها، وأولها أنها تشبيه بموكب احتفالي مزيّن بالأقمشة الملونة الجميلة التي تلفت الانتباه وتروق كلّ من يتأملها. وثانيها أنها تنطلق في الفجر عادة، وثالثها أنها تتنقل عبر أمكنة متعددة لتصل في النهاية إلى موضع يكثر فيه الماء. والرابع أنها تحمل النساء الجميلات المنعّمات. والخامس أنها تُشتق عادة من الطلل بدلالته المزدوجة. فإذا جمعنا هذه الملامح وأولناها لتبين أن الوعي الشعري يشكل الظعائن جمالاً مطلقاً في عالم الصحراء مصحوباً بالنور والوعي بالهدف ماراً على الأماكن التي هجرها الإنسان ليسبغ عليها من ذاته وحيويته، فيستعيدها من الدهر ثمّ يصل أخيراً إلى الموضع الذي ينبغي له. إن الوعي الشعري يتابع حركة الظعائن ومسيرها وينميها ويحمي ما تحمله من وجود ماهوي حين يوصلها إلى الماء.

إلى ذلك فإن وعي الشاعر الجاهلي غالباً ما يجعل المرأة الحبيبة في الظعائن، ولأنها تمثل وجوده الماهوي في ذاتيته فإنه يوحي بأن موكب الظعائن احتفال بنقل هذا الوجود إلى حيث ينمو ويستقر ويصبح هدفاً، يقول بشر بن أبي خازم(٢٦):

ألا بانَ الخليطُ ولم يُزاروا ... وقلبُكَ في الظعائنِ مُستَعارُ

---

(٢٥) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ٩ ـ ١٣.

(٢٦) **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، تحقيق عزت حسن (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٦٣ ـ ٦٥.

أُسـائـلُ صـاحـبـي ولـقـد أرانـي بـصـيـراً بـالـظـعـائـنِ حـيـثُ صـاروا
تَـؤُمُّ بـهـا الـحُـداةُ مِـيـاهَ نَـخْـلٍ وفـيـهـا عـن أبـانـيـنَ ازْوِرارُ
أراهـمْ كُـلَّـمـا بـانُـوا تَـوَلَّـوا بِـرَهْـنٍ مـنـكَ لـيـسَ لَـهُ جِـوارُ
كـأنَّ ظِـبـاءَ أَسْـنِـمـةٍ عـلـيـهـا كَـوانـسَ قـالـصاً عـنـهـا الـمَـغـارُ
يُـفَـلِّـجْـنَ الـشِـفَـاهَ عـنِ اقْـحُـوانٍ جَـلاهُ غِـبَّ سـاريَـةٍ قِـطَـارُ
وفـي الأظْـعـانِ آنـسـةٌ لَـعُـوبٌ تَـيَـمَّـمَ أهـلُـهـا بـلَـداً فـسـاروا
غَـذَاهـا قـارِصٌ يـجـري عـلـيـهـا ومَـحْـضٌ حـيـنَ تـنـبـعـثُ الـعِـشَـارُ

فهذه الظعائن بمن عليها من النساء الرائعات الجمال إطار للمرأة الماهوية التي يرافقها الماء ـ مقوم الوجود ـ كلّ حياتها يجري عليها ويغذيها محضاً صافياً عذباً، وينتظرها حيث ستستقر وتنمو من جديد. ولعل أهمية الظعائن تكمن هنا، فهي تحمل المرأة جمالاً في جمال وتحمل هوى الآنية وقلبها، أي أن الانفصال الذي يوحي به الشاعر ظاهري فقط لأنه يتضمن تأزماً إيجابياً ضرورياً. فهذا الجمال الذي تفيض به الظعائن واحتواؤه على الوجود الماهوي يعني تحفيز الذاتية على السعي إلى ممكناتها، إن الجمال والوجود الماهوي والعالم الشعري كلّ ذلك في وعي الشاعر سعي مستمر، ولهذا نراه ـ وهو البصير بحيث صارت الظعائن ـ يبدأ رحلته المؤسسة للعالم وغايته هي البدء بهذا السعي وتنميته.

بهذه الرؤية نستطيع أن نؤول حرص الوعي الشعري العربي على الظعائن وعنايته بها من حيث التشكيل والوجود الجماليان، إنّها عالمه الذي يصبح مثالاً عليه اللحاق به والتوحد معه لمواجهة عالم الصحراء واختراقه نهائياً.

غير أن هذا الحرص قد يتحول إلى خوف وحزن للسبب نفسه، فرحلة الظعائن في عالم الصحراء الذي يتهددها قد لا تصل إلى غايتها الوجودية خاصة إذا كان هناك ما يوحي بعدم وعيها بهذه الغاية، ومن ثمّ، ستصبح محض انتقال في فضاء الدهر. وهذا ما يجعل عبيد بن الأبرص يراها سفناً تحاصرها الأمواج والريح والموت، في قوله[٢٧]:

تـأَمَّلْ خليـلـي هـل تـرى مـن ظعـائـنٍ يَـمَـانِـيَّـةٍ قـد تـغـتـدي وتَـرُوحُ
كـعَـوْمِ الـسَّـفِـيـنِ فـي غَـوَارِبِ لُـجَّـةٍ تُـكَـفِّـئُـهـا فـي وَسْـطِ دِجْـلَـةَ رِيـحُ
جوانـبُـهـا تَـغْـشَـى الـمَـتـالِفَ أَشْـرَفَـتْ عـلـيـهِـنَ صُـهْـبٌ مـن يـهـودَ جُـنـوحُ

(٢٧) **ديوان عبيد بن الأبرص**، ص ٣٠ ـ ٣١.

إن هذه الظعائن تتحرك مصحوبة بخوف الشاعر عليها من تماهيها في دوامة الفناء، فالريح (ترميز عالم الدهر) تكفئها وتدفعها إلى هلاكها الذي ينتظرها في أية لحظة، والسبب في ذلك أنها لا تعرف غايتها، يقول عبيد أيضاً[٢٨]:

لِمَنْ جِمالٌ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزمومةْ ... مُيَمِّمَاتٌ بِلاداً غيرَ مَعلومةْ

عالِينَ رَقْماً وأنماطاً مُظاهَرَةً ... وكِلَّةً بعتيقِ العَقْلِ مَرْقُومةْ

مِلْعَبْقَرِيٍّ عَلَيها إذ غَدَوا صَبَحٌ ... كأنَّها من دَمِ الأجوافِ مَدْمُومةْ

فِيهنَّ هِنْدٌ وقدْ هامَ الفُؤادُ بها ... بيضاءُ آنِسةٌ بالحُسْنِ مَوسُومةْ

إن ما يظهره هذا التشكيل أن عدم الوعي بالغاية يهدد الظعائن التي تحمل الوجود الماهوي أو المرأة الحبيبة بالضياع، والخوف عليها خوف على الجمال الذي يتضمنها. ومن هنا يشير الشاعر إلى أن الأقمشة التي تعلوها بألوانها الحمراء الزاهية ـ وهي ترميزات للحياة المزدهرة من حيث علاقتها بالأثواب ـ ستغري المجهول بها إذ ستبدو أجساداً دامية تتخطفها الطيور الكاسرة. وهذا ما يوضحه علقمة الفحل بقوله[٢٩]:

رَدَّ الإمَاءُ جِمالَ الحَيِّ فاحتملُوا ... فكُلُّها بالتَزيدِياتِ مَعْكُومُ

عَقْلاً ورَقْماً تظلُّ الطيرُ تَخْطَفُهُ ... كأنَّهُ من دمِ الأجوافِ مدمومُ

يحمِلْنَ أُتْرُجَّةً نَضْحُ العبيرِ بها ... كأنَّ تَطْيابَها بالأنفِ مشمومُ

فالعينُ مِنّي كأَنْ غَرْبٌ تَحُطُّ بهِ ... دهماءُ حارِكُها بالقِنْبِ مَحْكُومُ. . .

وإذاً، فإن الحزن على الظعائن ليس للانفصال المؤقت الذي يحدثه رحيلها (فوعي الشاعر يدرك أنه سيتمكن من الوصول إليها حيثما حلت)، بل هو خوف عليها مما يمكن أن يواجهه العالم الإنساني الجمالي الذي تمثله في عالم الصحراء، لا سيّما أنه يحمل المرأة الحبيبة ـ الوجود الماهوي الذي تصدر عنه كلّ إمكانيات المعنى نظاماً وتحققات.

ومع ذلك كلّه وعلى الرغم من الخوف والحزن، يظل الوعي الشعري يشكّل الظعائن ويملأها بالجمال ويطلقها إلى الصحراء كما يطلق ناقته وفرسه وذاته. إن هناك إصراراً على مواجهة الطبيعة واختراق حدودها القامعة وعلى تهيئتها لتكون أرضية خصبة يبنى فيها العالم الشعري، عالم الإنسان الجمالي العربي من حيث هو قيمة عليا وهدف لذاته.

---

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٢٧ ـ ١٢٨.

(٢٩) علقمة الفحل، **ديوان علقمة الفحل**، ص ٥١ ـ ٥٣.

ثانياً: التأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة

إن الرؤية التي قدمتها آنفاً تمثل جانباً من موقف الوعي الشعري العربي من الطبيعة بوصفها نظاماً قامعاً لتحرره وانطلاقه، وعالماً ـ مجالاً لتأسيس عالمه جمالياً. والجانب الآخر الذي سأتناوله هنا هو رؤيته لها والكيفية التي يعيد بها تأويلها وصياغتها ليقيم عالمه الجديد في جزئياتها وظواهرها.

وقبل ذلك لا بدّ من الإشارة إلى واحدة من أهم المشكلات التي يثيرها علم الجمال التقليدي وهي مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة وبين الجمال الفني والجمال الطبيعي، وليس من شأني الخوض في تفصيلاتها المعقدة عند مختلف الفلاسفة والفنانين، لكن لا بُدَّ من تفهمها لصلتها العميقة والجوهرية بما سأقدمه هنا.

انطلاقاً من فكرة المحاكاة التي تعود للظهور بأشكال مختلفة في كلّ الدراسات الجمالية الغربية، عُدَّت الطبيعة مصدراً للفن، وكانت العلاقة بينهما دائماً تقوم على انفصالهما عن بعضهما، فالطبيعة تمثل كلّ ما هو مادي ويوجد في الخارج وجوداً كليّاً مستقلاً عن الفنان ووعيه وإرادته (أي عما يوجد في الداخل). وقد ترتب على ذلك أن الجمال الفني ليس سوى نقل أمين وحرفي لما يُدرك حسيّاً من الجمال الطبيعي الكلي والمطلق[٣٠].

غير إننا نخطئ كثيراً حين نبدأ من هذا الانفصال فذلك يحوّل الفن ـ أو الشعر الذي يهمنا هنا ـ إلى وصف بالمعنى السطحي المعتاد للكلمة: أي إلى تركيب لغوي مفتعل لما يُدرك حسيّاً. وواضح أن هذا يفقره إلى أقصى حدّ.

إن الطبيعة ليست جميلة ولا قبيحة في ذاتها. ولكن قصدية الوعي هي التي **تراها** كذلك. بمعنى أن هناك موقفاً تقويمياً من ماهية كلّ عنصر من عناصرها وظواهرها، وعليه فإن الطبيعة توجد في الداخل كما يقول سيزان[٣١]. إنّها تَمَثّلٌ في الوعي الذي **يراها** ويعيد صياغتها وتشكيلها جمالياً. ومن ثمّ، فهي لا توجد إلا عالماً أو مجالاً لوجود العالم الفني، وبكلمة واحدة: إن الطبيعة وظيفة، فالتمثل الداخلي هو أسلوب الوعي في تحويل الطبيعي إلى الثقافي وكما يقول أمبرتو إيكو، فإن الثقافة تبدأ من

---

(٣٠) انظر: زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٣، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧)، ص ٥٣ وما بعدها، حيث يقدم عرضاً لآراء الفلاسفة والفنانين في هذه المشكلة.

(٣١) انظر: حبيب الشاروني، **فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤)، ص ٧٢.

تمثل الطبيعي ومنحه وظيفة وتسمية[٣٢]، وهكذا يتشكل العالم بوصفه نظاماً للمعنى.

بهذا التصور تنحل مشكلة الفرق بين الجمال الفني والطبيعي، فلا يوجد جمال طبيعي في ذاته ولذاته لأن الوعي الإنساني هو الذي يسبغ عليه جماليته وقيمته الإستاطيقية، إذ سترتكز الفعالية القصدية على جانبها الموضوعي لتجد ذاتها فيه ـ في موضوعيته وخارجيته. أما الجمال الفني فإنه يبدأ أيضاً من القصدية التي ستمارس أقصى فاعليتها في تقويمه مركزة على جانبها الذاتي لتجد ذاتها في داخليته المحضة.

وهنا لنتذكر ما قلناه عن القصدية الجمالية للوعي الشعري التي تتضمن بيان الاعتبار والإحساس الأصيل والأسطقة والتشكيل بوصفها خطوات لتأسيس الجمال الشعري بياناً للمعنى ونظاماً له. وعلى هذا الأساس تصبح الطبيعة وأشياءها وموجوداتها وسائل وأدوات حيوية وظيفتها احتواء المعنى والكشف عنه، وليس على القصدية الجمالية سوى أن تعيد اكتشاف ماهيات الظواهر والأشياء وما تتضمنه من ممكنات المعنى الجمالي. وذلك ما أقصده من العنوان الذي وضعته لهذا المحور[٣٣].

وضمن هذا الإطار يمكن أن نتفهم فاعلية الوعي الشعري في تأسيس عالمه بالطبيعة، ولكن السؤال الذي يثار هنا هو: لماذا نفعل ذلك؟ وكيف؟

معروف أن العالم النثري العربي عالم من الحتميات والضروريات التي تقمع تطلع الإنسان إلى الوجود من أجل المعنى، ولهذا كان نظاماً صارماً من البنيات الاجتماعية والثقافية المستقرة التي توقفت عند حدّ معين. بكلمة أخرى إنّه عالم يفتقر إلى الحركية والنمو، ومن ثمّ، فإن العامل الذي دفع الوعي الشعري إلى اختراق حدود العالم الطبيعي وإثبات وجوده الذاتي فيه، هو نفسه هنا ولكن على صعيد مضاد. إذ لما كانت أية صورة يبنيها الإنسان لنفسه عن العالم هي تأكيد لذاته في العالم ـ كما يقول غوسدورف[٣٤] ـ فإن الوعي النثري قد أكد عالمه بذلك النظام الصارم المستقر الذي يمكنه من الاستمرار والبقاء في بيئة ثقافية وطبيعية فقيرة في ما تمنحه من مقومات الوجود. وإذاً فإن الوعي الشعري حين يعيد تأويل هذه البيئة إنما يحاول أن يهدم الصورة النثرية للعالم ويبني صورة جديدة ذات ماهية شعرية، فكأنه بذلك يريد أن

(٣٢) انظر: حنون المبارك، **دروس في السيميائيات** (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٠)، ص ٨٦ ـ ٨٧.

(٣٣) من الضروري استحضار النتائج التي توصلنا إليها في الفصل الثالث من القسم الأول لفهم الرؤية التي أقدمها هنا.

(٣٤) محمد عابد الجابري، **بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية**، نقد العقل العربي؛ ٢، ط ٥ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٦)، ص ١٧٨، نقلا عن: G. Gusdorf, *Les Origines des sciences humaines* (Paris: Payot, 1967), p. 71.

يخلّص الطبيعة من الإنسان لكي يبدأهما على أساس جديد ويوجههما باتجاه المعنى.

أما الكيفية التي يحقق بها هدفه هذا فإنها تبدأ من الطابع الظاهراتي الفطري الذي يميزه، وذلك أن الوعي الشعري حين يقصد أشياء الطبيعة وظواهرها يحاول إظهار ماهياتها الأصلية وتأسيس المعنى فيها. وهذا يعني اكتشاف طاقتها على التعبير عن العالم المراد بناؤه أو اكتشاف ما يسميه ما يكل دوفرين الشعري ـ ذلك الأولي الذي ينبثق من الذاتي ـ فيها، أي أن شعرية الطبيعي تبدأ من ذاتية الوعي التي تتمثله وتوظفه وتدخله في نظام المعنى الذي تريد تأسيسه. ومن هنا يؤكّد دوفرين أن «هذا الأولي أحمله كمعرفة افتراضية لصورة العالم وأريد له أن يتحقق، فأنا أدفع العالم باتجاه الإبانة عما أنتظره منه»[٣٥].

إن الفكرة الأساسية التي نستنتجها من ذلك أن الوعي الشعري شعري بمقدار ما يقصد الطبيعي ويجعله يقول العالم والمعنى تجربة حية ينبثق منها وجود الذاتية الجمالي ويحتويها. وهكذا، فإن الطبيعي سيصبح مجالاً لتعالي الوعي ولانفتاحه على ذاتيته الأصيلة لكي يعرفها أكثر. ووفقاً لهذا فإن الشعري ليس سوى قناة للتذاوت بين الوعي والطبيعة بحيث يؤسس كل منهما الآخر جمالياً ويكون علامة على فاعليته وحركيته وبذلك يمكن للإنسان الجمالي أن يبدأ من الطبيعة وبها.

والواقع أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً فريداً ومتعمقاً في ماهيات الأشياء والموجودات الطبيعية لينقلها إلى حيث تعيش وجودها ـ أو وجوده الذاتي ـ الجمالي وشعريتها. وبالنظر إلى أن هذا الاهتمام يمتد إلى الكثير جدّاً من هذه الموجودات فسأركز جهدي هنا على تأويل ما هو أساسي منها في تأسيس العالم الشعري، وأبدأ بأولها وأهمها وهو الثور الوحشي[٣٦].

وبغض النظر عن التفسيرات الأسطورية والرمزية لهذه الموضوعة التشكيلية في القصيدة العربية، مما نجده لدى الدارسين المحدثين، فإن عنايتي بها ستنصب على شعريتها وجماليتها. ولنختر نموذجاً عامّاً يمثلها وهو قصيدة النابغة الذبياني[٣٧]:

يـا دارَ مَـيَّـةَ بـالـعـلْـيـاءِ فَـالـسَّـنَـدِ   أَقْـوَتْ وطـالَ عَـلَـيْـهـا سـالـفُ الأَبَـدِ

---

(٣٥) مايكل دوفرين، «الشعري،» ترجمة وإعداد نعيم علوية، **الفكر العربي المعاصر** (بيروت)، العدد ١٠ (١٩٨١)، ص ٣٨.

(٣٦) يدلل الوعي الشعري الجاهلي على اهتمام واسع وعميق بموجودات الطبيعة الحية والجامدة، ونظراً لهذه السعة فإن اهتمامي هنا سينحصر بنماذج قليلة تمثل جوانب من هذا الاهتمام.

(٣٧) زياد بن معاوية الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ١٣ ـ ٢٨.

وقـفـتُ بـهـا أُصَـيْـلانـاً أُسـائـلُـهـا عَـيَّـتْ جَـواباً ومـا بـالـرَّبْـعِ مِـنْ أَحَـدِ

إلا الأَوَارِيَّ لأْيـاً مـا أُبَـيِّـنُـهـا والنُّؤْيُ كالحَوْضِ بالمظلومةِ الجَلَدِ

أَمْسَتْ خَلاءً وأَمْسَى أهلُها احتملوا أَخْنَى عليها الذي أخنى على لُبَدِ

فَـعَـدِّ عَـمَّـا تَـرَى إذ لا ارتـجـاعَ لـهُ وَانْـمِ الـقُـتُـودَ عـلـى عَـيْـرانـةٍ أُجُـدِ

مقذوفةٍ بدَخِيسِ النَّحضِ بازِلُها لهُ صريفٌ صريفَ القَعْوِ بالمَسَدِ

كـأنَّ رَحْـلـي وقـد زالَ الـنـهـارُ بـنـا يـومَ الـجـلـيـلِ عـلـى مُـسـتأنِسٍ وَحِـدِ

مـن وحـشٍ وجـرةَ مَـوْشـيٍّ أَكـارِعُـهُ طاوِي المَصِيرِ كسيفِ الصَّيْقلِ الفَرِدِ . .

وأول ما أريد توضيحه أن الثور الوحشي بوصفه موجوداً طبيعياً لا يحضر في القصيدة بماهيته الغفل هذه وإنما بماهيته الشعرية، أعني أنه ينبثق من رؤية القصيدة ويعززها مستنداً إلى موقف تقويمي واع يؤطر وجوده وينقله من الكينونة إلى الفاعلية الجمالية. ومن هنا فإن الشاعر الجاهليّ لا **يصف** الثور بل يُشكّله ويسبقه بمقدمة تتكثف فيها رؤيته لوجوده في العالم وانفتاحه على الطبيعي الذي يؤسس الشعري والأولي. إن الإطار العام الذي ينبثق فيه الثور هو الطلل، غير أنه في هذا التشكيل، يمثل علامة على موت العالم الإنساني والوجود الماهوي الذي يمنحه المعنى، فوقوف الذات الشعرية عليه وقوف في مواجهة الفناء (لقد أخنى عليه الدهر أي أفسده وأفناه). وغياب الأهل يساوي الموت هنا. بكلمة أخرى؛ إن وقوف الذات أمام الطلل حضور في الموت نفسه، وذلك بالضبط ما يعين الوعي على أن يراها ويعرفها. إن الوعي يعرف ذاته بموتها، وبالمضيّ، ولهذا فإنه يكسر هذا الحضور (فعد عن ذا) ويواجهه بالإرادة الصلبة ليستنقذ ذاته منه. وهنا تحضر الناقة اشتقاقاً من تأزم الموقف بين المضي والحضور والتطلع إلى المستقبل. ومرة أخرى تظهر فكرة الصلابة والبناء الحجري المتراص في ذات الناقة (أُجُد)، ولنلاحظ علاقة ذلك برحلتها في فضاء الدهر. إن الوعي الشعري يجعلها بناء قوياً متماسكاً من حيث وجودها، ويطلقها سريعة نشطة لتستبق الموت بذاتيتها وبما لديها من ممكنات الفعل وما ذلك إلا لأنه يريد أن يدخل هذه المواجهة مختاراً، وفي هذه اللحظة يحضر الثور الوحشي في التشكيل، فالتحول في رؤية القصيدة من الحضور في المضي والفناء وما يفرضه هذا الموقف من الاستسلام للموت والحزن إلى المواجهة هو الذي أحضره، وعليه أن يؤكّد ذاته في العالم:

أَسْـرَتْ عَـلَـيـهِ مِـنَ الـجَـوْزاءِ سـاريـةٌ تُـزْجِـي الـشَّـمَـالُ عـلـيـهِ جـامـدَ الـبَـرَدِ

فـارتـاعَ مـن صـوتِ كَـلابٍ فـبـاتَ لـهُ طوعَ الشَّوامِتِ من خَوفٍ ومن صَرَدِ

فَبَثَّهُنَّ عليهِ واستمرَّ بهِ صُمْعَ الكُعوبِ بريئاتٍ منَ الحَرَدِ
وكانَ ضُمرانُ منهُ حيثُ يُوزِعُهُ طَعنَ المُعَارِكِ عندَ المُحْجَرِ النَّجُدِ
شكَّ الفريصةَ بالمِدرَى فأنفذَها طعنَ المبيطرِ إذ يَشْفِي منَ العَضَدِ
كأنَّهُ خارجاً من جَنْبِ صَفْحَتِهِ سَفُّودَ شَرْبٍ نَسَوْهُ عندَ مُفْتأَدِ
فظلَّ يعجُمُ أعلى الرَّوْقِ مُنقبضاً في حالكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غيرِ ذي أَوَدِ
لمّا رأى واشقٌ إقعاصَ صاحبهِ ولا سبيلَ إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قالت له النفسُ: إنّي لا أرى طمعاً وإنَّ مولاكَ لم يسلَمْ ولم يَصِدِ..

إن الوجود الجمالي للثور الوحشي هنا، محكوم بالعلاقات نفسها التي تحكم وجود الذات الشعرية بوصفها إنساناً جماليّاً. ومن هنا، يصبح الثور بديلاً موضوعيّاً لذات الشاعر التي عليها أن تواجه عالم الدهر بعالمها الإنساني البريء، وهو عالم مرفوض في فضاء الدهر الذي يحاصر الثور ويطرده إلى صحراء مقفرة لا تصلح لسكن الإنسان الذي يحمله. وهذا ما يفعله المطر العاصف إذ يهاجم عالم الثور بالبرد والخوف ويدمره ويجعله منكفئاً إلى الحدود الضيقة جدّاً التي يفرضها فضاء الدهر. إن مشكلة الثور ليست مع فضاء الدهر حسب، بل هي أساساً مع الإنسان المتماهي بهذا الفضاء الممثل بالصياد وكلابه. وما يريد أن يقوله الوعي الشعري من ذلك أن هناك رؤية للعالم تسيء فهم إنسانية الإنسان في علاقاته الاجتماعية، أو أنها لم تعد ترى الأولي فيها، لذا فإنها تحاول القضاء على الثور وعلى ما اشتُق منه، أعني الذات الشعرية من حيث هي إعادة تأويل وبناء للعالم البديل. إن الدهر يتظاهر في الصياد وفي كلابه التي تُشتق منه، ويبدأ بمطاردته لأجل قتل الثور بعد أن دفعه إلى الصحراء. وعند هذه النقطة لا يجد الوعي الشعري مناصاً من دخول هذه المعركة الوجودية والجمالية (لنلاحظ أن بعض الشعراء في نماذج تشكيلية مشابهة يجعلون من الصياد وكلابه مخلوقات قبيحة شوهاء، فكأن المعركة بينهم وبين الثور معركة بين القبح والجمال).

ونلاحظ هنا أن الوعي الشعري لا يجعل الثور يفكر في الهروب، لأن عليه أن يواجه الكلاب ويقتلها وهذا ما يحدث فعلاً. ولأول مرة يبدو الدهر ـ الصياد عاجزاً أمام الذاتية، فقرارها بالمواجهة يعجزه عن النيل منها، يضاف إلى ذلك مقتل عدد من كلابه وعجز الأخرى عن المقاومة. إن أهم ما حققه الثور من هذه المواجهة أنه انتصر للذاتية والأولي، ليعلن عن وجوده الحر الجمالي، وهنا نلاحظ أن الشاعر يختزل مكونات التشكيل ويركز على يأس الكلاب من النيل من الثور. لكن لا ينبغي نسيان أمر غاية في الأهمية وهو أن وجود الثور الجمالي وما حققه من فاعلية يظل في إطار

الناقة التي اشتقها الوعي من ذاته ومن هنا، فإن الشاعر يعقب على ذلك بقوله:

فتلكَ تُبلِغُني النُّعمانَ إنَّ لهُ ... فضلاً على النَّاسِ في الأَدنَى وفي البَعَدِ

وهذا البيت الذي يختم المقطع ويجعل القصيدة تتجه الآن إلى مدح النعمان والاعتذار له، يعيد التشكيل إلى نقطة البداية ليفتحه على العالم الشعري مرة أخرى، فانطلاق الوعي من الموت ورحلته فيه يعني مواجهته والانتصار عليه فذلك هو السبيل الوحيد للخلاص منه. إن الوعي الشعري ينطلق على الناقة إلى حيث يجد الموت المطلق المتغلغل في فضاء الدهر ويمنحها الثور الوحشي ويداخله فيها، أي أنه يزودها بالطبيعي الأولي والذاتي ليكون سلاحها في مواجهة الكينونة بالوجود، والقبح بالجمال، جمال المعرفة والحيوية والشجاعة. وهنا نلاحظ أن وعي الشاعر يربط بين مكونات التشكيل ويجمعها تنبثق من رؤية القصيدة، فمن أجل أن يتوحد بممدوحه، ويعلن براءته من كلّ ما نسبه إليه حساده، يؤكّد ترميزيّاً أنهم لن يستطيعوا النيل منه. وهنا نرى المعركة بين الثور الوحشي والكلاب صورة ترميزية لمعركة الشاعر وحساده، ستنتهي حتماً بانتصاره وبراءته، وشفاء غليله منهم (ولنلاحظ تركيز الشاعر على الطعنات التي تصيب الكلاب بقرني الثور الحادين وتحولها إلى شفاء من المرض).

هذه مجمل الرؤية الشعرية في القصيدة العربية عموماً لموضوعة الثور[٣٨]، والمثير إننا يندر أن نجد شاعراً عربيّاً يجعل الكلاب تقتل الثور[٣٩]، وتأويل ذلك لا يرتد إلى التقاليد الفنية بل إلى الرؤية الواعية لموقفها التقويمي من هذا الموجود الطبيعي الذي تتناسخ فيه الذاتية تناسخاً جماليّاً ووجوديّاً إن صحّ التعبير، وتضمّنه فاعليتها الساعية إلى بناء عالمها الجديد.

الموضوعة التشكيلية الثانية كثيرة الورود في الشعر الجاهلي هي موضوعة الحمار الوحشي. والملاحظ عموماً أنها تمثل تناسخاً جماليّاً ثانياً للذات الشعرية بعد الثور، وقليلاً ما تردّ وحدها لكنها في الحالين تعبّر عن الرؤية نفسها والموقف نفسه، فالوعي

---

(٣٨) انظر: هلال الجهاد: **فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي** (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١)، ص ١٥١ ـ ١٥٥، و«الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية،» **مجلة الآداب والعلوم** (جامعة المرج)، العدد ٥ (٢٠٠١)، ص ٣٥ ـ ٦٤. حيث عالجت هذا الموضوع وتنويعاته عند الشعراء الجاهليين.

(٣٩) نستثني من ذلك أبا ذؤيب الهذلي، في عينيته المشهورة في رثاء أولاده. وقد تنبه الجاحظ إلى ذلك وذكر ملاحظته الشهيرة حين ربط بين قصيدة المدح وانتصار الثور، وقصيدة الرثاء وانتصار الكلاب. وملاحظة الجاحظ تشير إلى أن ذلك ظاهرة شائعة في الشعر الجاهلي، والواقع أني بحثت طويلاً في دواوين الشعراء الجاهليين فلم أهتد إلى قصيدة يموت فيها الثور غير قصيدة أبي ذؤيب، فإذا صحّ ذلك فإن من الضروري التوقف عند عينيته من جديد.

الشعري يحيا الحمار الوحشي ويتوحد معه في تجربة جمالية ومعرفية عميقة، ويوظف أوليته وطبيعيته المحضة من أجل عالم يتأسس على القيم العليا ويتكثف فيها وجود الإنسان الجمالي العربي. ولنختر نموذجاً لذلك، قصيدة الشاعر ربيعة بن مقروم التي مطلعها[٤٠]:

أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرفْتَ الرُّسُوما … بِجُمْرانَ قَفْراً أَبَتْ أن تَرِيما

ففيها ينطلق الشاعر من وجود الطلل إلى عالمه الشعري على ناقته، ثمّ يشتق منها الحمار الوحشي:

كأنّي أُوَشِّجُ أنْساعَها … أَقَبَّ منَ الحُقْبِ جَأْباً شَتِيما

يُحَلِّئُ مثلَ القَنا ذُبَّلاً … ثلاثاً عنِ الوِرْدِ قَدْ كُنَّ هِيما

رَعاهُنَّ بالقُفِّ حتّى ذَوَتْ … بُقُولَ التَناهِي وهَرَّ السَّمُوما

فظلَّتْ صَوادِيَ خُزْرَ العُيونِ … إلى الشَّمسِ من رهبةٍ أن تَغِيما

فلمّا تَبَيَّنَ أنَّ النَّهارَ … تَولّى وآنَسَ وَحْفاً بَهِيما

رَمى اللّيلَ مُسْتَعْرِضاً جَوْزَهُ … بِهِنَّ مُزِرّاً مُشِلّاً عَذُوما.

يمثل الحمار الوحشي وجهاً آخر للعالم الشعري الذي يتأسس بالطبيعي جمالياً، فعلى حين أن الثور كان يمثل الوجود المطلق للذاتية الجمالية الحرة، فإن الحمار يتميز بالمطلقية الوجودية نفسها، غير أنه يباشر انفتاحها على الآخر. وعادة ما يتشكل شعرياً مع أتْناه (أو إناثه) يرعاها ويدافع عنها ويرود بها البقاع المخصبة. وتأويل ذلك أن الوجود الجمالي للذات الشعرية في العالم، انفتاح على الآخر يتظاهر في المسؤولية الواعية الملتزمة تجاهه بحيث توفر له كلّ مقومات الوجود الفاعل في الحياة. إن التشكيل الجمالي يُظهر العالم الشعري شِرْكة بين الذوات التي تنمّي الوعي، وإن الوعي يجد ذاته وينجزها في هذه الشركة فقط.

وبهذه الرؤية يتعمق انفتاح ذاتية الحمار ـ الوعي حين يصبح عالمه مهدداً بالفناء في فضاء الدهر وفي هذا التشكيل تجف مقومات الوجود التي وفرها الحمار لإناثه، وتذوي، والرياح اللافحة تعصف بها، وتزيد من عطشها والأهم من ذلك أن الشمس توشك أن تغيب، أي أن العالم الشعري الذي يتأسس بالحمر الوحشية محاصر

(٤٠) الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام، ص ٣٥٥ ـ ٣٦٣.

بالجفاف والعطش ثمّ بالخوف من فقدان النور الذي يظهره ومن ثمّ التماهي في فضاء الدهر المظلم.

ولكن وعي الحمار بذاتيته ومسؤوليته تجاه الإناث ـ الآخر، يجعلانه ينطلق بها في الظلام ـ على الرغم منها ومن الظلام ـ فهو يريدها أن تواجه الليل والدهر، وفي المواجهة وحدها يمكن أن تجد ما يقوّم وجودها ويحميه، وهو الهدف:

فـأوْرَدَهـا مـعَ ضـوءِ الـصـبـاحِ شـرائعَ تَـطْـحرُ عنـهـا الـجَـمِـيـمـا

طَـوامِـيَ خُـضْـراً كَـلَـونِ الـسَّـمـاءِ يَـزِيـنُ الـدَّرارِيُّ فـيـهـا الـنُّـجُـومـا

فالحمار الوحشي يصرّ على إيصال إناثه إلى الماء لتروي عطشها وقد نستغرب ذلك، لأن الإناث على الرغم من عطشهن لا يُردنَ وروده خوفاً من ظلمة الليل والأخطار التي تنطوي عليها. لكن الحمار يقهر هذا الخوف بالمعرفة، إنّه يعرف موضع الماء ويعرف الطريق إليه، وهكذا يصل بهن إلى ماء غزير؛ إلى حيث تجد المقوم الأساسي لوجودها، أعني ما هو أولي في الطبيعة. والملفت للنظر أن الشاعر يخيّل في الماء سماءً مليئة بالنجوم والكواكب المشرقة وليس ذلك تشبيهاً قرينته اللون فقط، فهناك إشارة مكثفة لتحقق تعالي الذاتية وانفتاحها في هذا التخييل.

والمفروض أن مهمة الوعي تنتهي عند هذه النقطة من تكامل الذاتية والآخرية في تأسيس العالم الشعري. لكن الواقع لا يقبل هذا، فهناك العالم الذي يؤسسه الدهر في الإنسان والذي يتجسد فيه الخطر ذاته الذي تهدد عالم الحمر من قبل. ولذلك فان الوعي الشعري يضيف إلى التشكيل صياداً كامناً ينتظرها بقوسه وسهامه:

وبـالـمـاءِ قـيـسٌ أبـو عـامـرٍ يُـؤَمِّـلُـهـا سـاعـةً أن تَـصُـومـا

وبـالـكَـفِّ زَوْراءُ جِـرْمِـيَّـةٌ مِـنَ الـقُـضْـبِ تُـعْـقِـبُ عَـزْفـاً نَـئِـيـمـا

وأعـجُـفُ حُـشْـرٌ تُـرى بـالـرِّصـا فِ مِـمـا يُـخـالِـطُ مـنـهـا عَـصِـيـمـا

فـأخـطـأهـا فـمَـضَـتْ كُـلُّـهـا تـكـادُ مِـن الـذُّعْـرِ تَـفْـري الأدِيـمـا

إن في هذه الإضافة إشارتين بالغتي الأهمية، الأولى أن ورود الماء لا يعني تخلي الوعي عن مسؤوليته تجاه الإناث، فالصياد يأمل أن تنسى الحمر حذرها مما يتهددها لكي يقتلها. والثانية أن سهامه بها أثر من دمّ قديم، ولذلك دلالته على أن نظام العالم الإنساني المتماهي مع الدهر يشاركه في القضاء على كلّ محاولة لتحرر الذاتية ونموها وانفتاحها على الآخر. ومن هنا فإن الوعي الشعري يقرر أن بلوغ الهدف لا يعني تأسيس العالم الشعري بصورة نهائية وإنما عليه أن يخرج به خارج حدود الدهر

الضيقة، وهذا ما يعززه تشكيلياً فشل الصياد في إصابة الحمر وانطلاقها بعالمها وبما وفرته له من مقوم أساسي للوجود والاستمرار إلى حيث يصبح هو الهدف الحقيقي.

إن المسألة الأساسية التي يثيرها هذا التشكيل والتشكيل الذي سبقه، هي أن اهتمام الوعي الشعري بعواطف هذه الموجودات الطبيعية وبمخاوفها وآلامها وبتفصيلات حياتها الدقيقة يدلّ على توحده مع الطبيعي يشاركه في الوجود الجمالي ويظاهره من خلاله وذلك يتضمن جانباً من انفتاح الذاتية وتعمقها في ذاتها وهذا يعني أن الوعي الشعري يريد من الإنسان أن يعيد رؤية الطبيعي ويبحث فيه عن الأولي بوصفه إمكانية متفتحة على المعنى المتجدد. هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن اهتمام الوعي بالطبيعي اهتمام إسقاطي والثيران والحمر الوحشية لا تفكّر ولا تعاني ولا تقول، ولكن الوعي ينقلها من وجودها إلى حيث يفكر بها ويعاني وإلى حيث يجعلها تقول ذاتيته وتؤسس عالمه، وهذا معنى التناسخ الجمالي للوعي في هذه الحيوانات: إنّه يرى ويُري ذاته وعالمه بأوليتها وشعريتها ويستخلص منها قيمه التي ستؤسس الإنسان الجمالي. من هنا جعل ربيعة بن مقروم وجود الحمر الوحشية ممرّاً إلى المعنى الكلي الذي يريد أن يقوله عبر عالمها، فالذاتية التي عمقها ورسخها من خلال الحمار الوحشي تعود لممارسة دورها في عالمه الإنساني مباشرة:

فـإنْ تـسـألـيـنـي فـإنّـي امْـرُؤٌ ... أُهِـيـنُ الـلـئـيـمَ وأحْـبُـو الـكَـرِيـمـا

وأبْـنِـي الـمَـعـالـيَ بـالـمَـكْـرُمـاتِ ... وأُرْضِـي وأَرْوِي الـنَّـدِيـمـا

ويَـحْـمَـدُ بَـذْلـي لـهُ مُـعْـتَـفٍ ... إذا ذَمَّ مـنْ يَـعْـتَـنِـقْـهُ الـلَّـئِـيـمـا

وأَجـزِي الـقُـرُوضَ وفـاءً بـهـا ... بِـبُـؤسـى بَـئِـيـساً ونُـعْـمَـى نَـعِـيـمـا

وهذه الذاتية العميقة الراسخة بجدية وجودها للقيم الأخلاقية العليا من وجهة نظرها، تتكامل في آخريتها حين تنفتح على ذاتها الجماعية وتمنحها القيم والمعنى:

وقَـوْمِـي، فـإنْ أنـتِ كَـذَّبْـتِـنـي ... بِـقَـوْلـيَ فـاسْـأَلْ بِـقـومِـي عَـلِـيـمـا

أَلَـيْـسُـوا الَّـذِيـنَ إذا أَزْمـةٌ ... ألَـحَّتْ على النَّاسِ تُنْسِي الحُلُوما

يُـهِـيـنـونَ فـي الـحـقِّ أَمـوالَـهُـمْ ... إذا الـلَّـزَبـاتُ الْـتَـحَـيْـنَ الـمُـسِـيـمـا

طِـوالُ الـرِّمـاحِ غَـداةَ الـصَّـبـاحِ ... ذَوُو نَجْدةٍ يَمْنَعُونَ الحَرِيما. . . الخ

إن انفتاح الحمار الوحشي على الآخر وامتلاؤه بالقيم العليا صار طريقاً للشاعر لكي يبني قيمه الفردية وقيمه الجماعية أي قيم قومه. وهذا يعني أن هناك ترابطاً جوهرياً على صعيد التشكيل الفني للقصيدة ورؤيتها للعالم.

أما الطبيعي الآخر الذي يبدي الوعي الشعري اهتمامه به ويبحث عن الأولي فيه فهو الظليم أو ذكر النعام. ولنقتبس نموذجاً شعرياً يمثل هذا الاهتمام من قصيدة علقمة الفحل[٤١]:

هلْ ما عَلِمْتَ وما اسْتُودِعْتَ مَكتومُ ... أَمْ حبلُها إذْ نَأَتْكَ اليومَ مَصْرُومُ

هذه القصيدة تبدأ من إحساس عميق بالانفصالية والوحدة والعزلة، فالمرأة الحبيبة قد غادرت تحملها الظعائن التي يتهددها عالم الصحراء بقسوته ووحشته: وإذاً فإن الرؤية التي تؤسسها القصيدة ترتكز على وعي الذاتية بانفصالها عن وجودها الماهوي وتريد اللحاق به والتوحد معه لكي تجد المعنى الذي تفقده وهنا تُشتق الناقة أداة للسعي ويُشتق منها الظليم جمالياً:

هلْ تُلْحِقَنّي بأُخرى الحَيِّ إذْ شَحَطُوا ... جِلْذِيةٌ كأَتانِ الضَّحْلِ عُلْكُومُ

.. كأنَّها خاضِبٌ زُعْرٌ قَوادِمُهُ ... جَنى لهُ بالِلّوى شَرْيٌ وتَنُّومُ

يَظَلُّ في الحَنْظَلِ الخَطْبانِ يَنْقُفُهُ ... وما اسْتَطَفَّ مِنَ التَّنُّومِ مَخْذُومُ

فُوهُ كَشِقِّ العَصا لأْياً تَبَيَّنُهُ ... أَسَكُّ ما يَسْمعُ الأصواتَ مَصْلُومُ

حتّى تَذَكَّرَ بَيضاتٍ وهيَّجَهُ ... يومُ رذاذٍ عليهِ الريحُ مَغْيُوم

فلا تَزَيُّدُهُ في مِشْيةٍ نَفِقٌ ... ولا الزَّفِيفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ مَسْؤومُ

وضّاعةٌ كعِصِيِّ الشِّرْعِ جُؤجُؤهُ ... كأنَّهُ بِتَناهي الرَّوْضِ عُلْجُومُ

وكما هو واضح فإن التشكيل الجمالي للظليم يبدأ من الناقة ـ الحجر التي يجب أن تكون لها هذه الماهية لكي تستطيع اللحاق بالوجود الماهوي الظاعن وتستنقذه أو تتضمنه في ذاتها لكي تحميه. وبهذا الوعي بالهدف وبهذه الماهية الحجرية تنطلق الناقة إلى حيث تجد عالمها في سعيها. وفي خضم هذا التوحد بين الحجر والحيوية والسرعة، ينبثق الظليم ليحياه وعي الشاعر وجهاً من وجوه عالمه. ولنلاحظ دقة التشكيل القائم على أصالة الإحساس وعمقه بهذا الموجود الطبيعي، ثمّ المعنى الذي يتضمنه وجوده الجمالي. فهو يحيا في بيئة خصبة هنا وهناك يرعى ما يشاء من النباتات الغضة، وإذا استحضرنا الناقة وغايتها فيه، فكأنه أو كأنها تحمل الربيع (العالم الشعري) معها في رحلتها وفي سعيها. ومرة أخرى تظهر البنية نفسها في عمق التشكيل، فهذا العالم الخصب الذي يحياه وعي الشاعر يُفاجأ بالريح والمطر، وذلك يعني أن الظليم/ الناقة

(٤١) علقمة الفحل، **ديوان علقمة الفحل**، ص ٥٠ ـ ٧٧.

عليه أن يطلق هدفه بعيداً عن آنيته لكي يضمن للسعي أن يستمرّ وتتحفز إمكانيات ذاتيته على التحقق، إن الريح والمطر يهيجانه ليزيد من سرعته إلى حيث يجد امتداده الوجودي وهو البيض (والمقصود الأفراخ). وهكذا ينطلق خائفاً مسرعاً متيقظاً إلى هدفه البعيد الذي يمنحه المعنى:

يأوي إلى حِسْكَلٍ زُعْرٍ حَواصِلُها ... كأنَّهنَّ إذا بَرَّكْنَ جُرْثُومُ

فطافَ طَوْفَيْنِ بالأُدْحِيِّ يقفزُهُ ... كأنَّهُ حاذرٌ للنَّخْسِ مَشْهُومُ

صَعْلٌ كأنَّ جَناحَيهِ وجُؤْجُؤَهُ ... بيتٌ أطافتْ بهِ خَرقاءُ مَهْجُومُ

تَحُفُّهُ هِقْلَةٌ سَطْعاءُ خاضِبةٌ ... تُجيبُهُ بِزِمارٍ فيهِ تَرنِيمُ

يُوحِي إليها بإنْقاضٍ ونَقْنَقةٍ ... كما تَراطَنُ في أفدانِها الرُّومُ

إن وعي الشاعر يتابع حركة الظليم ويوصله إلى هدفه؛ أفراخه الصغيرة والعش الذي بناه هو وأنثاه التي تنتظره هناك. وكل ذلك تخييل لهدف الناقة، فكأن الوعي يريد أن يقول من خلال هذا أن وجوده الماهوي ينتظره هناك في محطة ما من سعيه وأنه سيتوحد معه ويحاوره كما يتحاور الظليم وأنثاه، ثمّ يصبح هو في ذاتيته بيتاً وسكناً لوجوده الماهوي ولفاعليته، أي أنه يريد أن يكون بيتاً للمعنى، وهذا هو العالم الشعري الذي يتأسس جوهرياً في الذات ومن أجلها. ولذلك فإن الشاعر يجعل الظليم وموقفه ووجوده الأولي مصدراً للمعنى الذي يؤسسه:

بلْ كُلُّ قَوْمٍ وإنْ عَزُّوا وإنْ كَثُروا ... عريفُهُمْ بأثافي الشَّرِّ مَرْجُومُ

والحمدُ لا يُشتَرَى إلا لَهُ ثَمَنٌ ... مِمَّا يَضِنُّ بهِ الأقوامُ مَعْلُومُ

والجُودُ نافيةٌ للمالِ مُهلِكةٌ ... والبُخلُ باقٍ لأَهْلِيهِ ومَذمومُ... الخ

إن أكثر ما يثير الانتباه عند التعمق في التشكيلات الجمالية للشعر العربي هو ذلك التنوع في إظهار العالم المعبَّر عنه ووحدة الرؤية، على الرغم من تعدد تظاهراتها الجمالية، فالثيران والحمر الوحشية والنعام فضلاً عن الناقة، تؤدي قيمة واحدة موحّدة على اختلاف أنماط وجودها، وصراعها الذي تدخله واحد أيضاً. إنّها تتضمن عالماً شعرياً وجمالياً ويتضمنها عالم نقيض، وعليها أن تتأسس فيه على الرغم من كلّ شيء.

وثمة مسألة غاية في الأهمية تتصل بالتأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة وهي أن الوعي لا يركز رؤيته التشكيلية على البؤرة ـ الثور أو الحمار أو الظليم ـ وإنما يوزعها على الجزئيات المحيطة بها، فيتنبه إلى النباتات والمياه والمطر والريح وطبيعة الأرض والشمس والليل والحركة وغير ذلك مما رأيناه في التشكيلات

المذكورة، الأمر الذي يشير إلى أنه يهيئ الخلفية ويُعنى بها عناية تامة لأنها تمنح البؤرة وجوداً عينيّاً متكاملاً، فضلاً عن اشتراكها في تأديته للمعنى تأويليّاً. وهذه الميزة سوف تتطور إلى تلك العناية الدقيقة بالتفصيلات في النقوش والزخارف الإسلامية بحيث تبدو نوعاً من الصورة الهولوغرافية التي تتظاهر في كلّ جزء من أجزائها رؤية الوعي ومنهجيته في التشكيل.

استنتاجاً مما سبق وبناء عليه فلنحاول تأمل البعد الفلسفي للوعي الشعري في تشكيله الجمالي للطبيعة، وأول ما يشير إلى هذا البعد، ذلك التشابه الذي نجده عند الشعراء في تشكيل موضوعات محددة بعينها: فالثور والحمار والظليم ـ فضلاً عن الطلل والظعينة والحصان. . . ـ عناصر تشكيلية مشتركة عند كثير من الشعراء الجاهليين. لكننا نخطئ حين نتصور ذلك تكراراً وخضوعاً للتقاليد الفنية. فثمة تفصيلات تحتفظ بأهميتها التشكيلية تضاف إلى العناصر الأساسية فتعيد تأويلها، وليست هذه الإضافات اعتباطية لأنها تنبثق من رؤية القصيدة ككل وتعبر عنها. ومع ذلك فإن هذه العناصر التشكيلية الأساسية تكتسب أهميتها وفاعليتها من أنها تجسد الحاجة الجمالية العربية بخصوصيتها وفرادتها وأصالتها، فما كان بإمكان الشاعر الجاهلي أن يؤسس عالماً شعريّاً عربيّاً، إلا بمكونات وعناصر عالمه الواقعي البيئي ـ ثقافة وطبيعة ـ وتنويع زوايا رؤيته إليها. وفي هذا الصدد يكشف إتيان سوريو عن وظيفتين كبيرتين للفن العربي ـ في إطار الحاجة الجمالية ـ الأولى إثارة التأمل والتخيل، والثانية التأثير لا عن طريق الجدة والغرابة في الأفكار والمشاعر بل عن طريق التنوع البارع في معالجة موضوعات هي على قلة عددها، أساسية ونموذجية المثال[٤٢]. وأعتقد أن جانباً من خصوصية الوعي الشعري العربي يكمن هنا، فقد استطاع أن يبني عالماً خصباً للمعنى الكلي وللقيمة الإنسانية العليا من تأويله لجزئيات وعناصر تبدو محدودة جدّاً.

والإشارة الثانية للبعد الفلسفي هي العلاقة التي يقيمها الوعي الشعري بين وجوده الذاتي وجمالية الطبيعي والقيمة الأخلاقية، فكلها تنبثق من موقف واحد وأصيل يجعل الطبيعة معبراً للذاتية وللقيم. فكأن تأويل الوعي للطبيعي وتأسيس العالم به نوع من التربية له، وتلك فكرة تتصل بالدور الحضاري للفن، يقول وايتهيد: «الفن باختصار تربية للطبيعة وهكذا يكون بأوسع معانيه هو الحضارة»[٤٣]. وهذه

(٤٢) انظر: إتيان سوريو، **الجمالية عبر العصور**، ترجمة ميشال عاصي (بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٧٤)، ص ١٨٦.

(٤٣) ألفرد نورث وايتهيد، **مغامرات الأفكار: عرض فلسفي رائع للأفكار والحضارات**، ترجمة أنيس زكي حسن؛ مراجعة محمود الأمين؛ تقديم عبد الرحمن خالد القيسي، ط ٢ (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦)، ص ٤١٥.

الوظيفة الحضارية تتأصل في أن الوعي الشعري يعيد بناء الطبيعي ويكشف عن الأولي الشعري الذي يكمن فيه ويستنتج منه دينامية المعنى. وذلك ما أشرنا إليه بدءاً من التذاوت بين الوعي والطبيعة؛ لقد أعار الوعي الشعري صوته للطبيعي ليتكلم إنسانه الجمالي العربي وليقول عالمه وقيمه الحضارية. وذلك ما سنستكشفه في المبحث القادم بمزيد من العمق.

ثالثاً: مأساوية العالم الشعري العربي والتشكيل الجمالي للقبح

يتصل هذا المحور في جانب منه، بموقف الوعي الشعري من الطبيعة بوصفها مجالاً لتأسيس عالمه الجمالي كما يتصل برؤيته للجمال والقبح في هذا العالم والصراع بينهما. وضمن هذا الإطار سأحاول إظهار المأساوي بوصفه مقولة جمالية، لكن ليس بمفهومه الحرفي الدقيق والخاص بالتراجيديا المسرحية إنما من حيث الجوهر والمعنى والنظام الذي يتخذه.

إن المأساوي يتجذر عميقاً في العلاقة بين الوعي الفني والطبيعة ذلك أن «الأساس في نظرة الإنسان للطبيعة هو معرفة أن كلّ شيء زائل، والفن، كما يقول غوتيه ينبثق من جهد الفرد لإحراز ذاته ضدّ القوة المدمرة للكل»(٤٤). غير أن هذا التضاد قد يتخذ صيغاً متعددة ولعل إحداها وأهمها إظهار هذا الزوال وتعميقه وتأمله.

وكما أوضحت على امتداد الصفحات السابقة، فإن رؤية الوعي الشعري العربي لذاته ولعالمه بنيت على فكرة الزوال والفناء. لقد أراد أن يوضح ما ينطوي عليه الوجود في فضاء الدهر من ألم ومعاناة وأن يتعمق فيه أكثر فأكثر ليظهره ولكي يتطهر منه أخيراً. ذلك أسلوبه في المواجهة والبناء.

وقد كان الوعي الشعري يراقب الطبيعة وموجوداتها بوصفها امتداداً له، يراقب اندثارها وتبددها في دوامة الفناء ويعرف فيها مصير ذاته الفاجع الذي لا يستطيع الهرب منه ولا يملك شيئاً تجاهه. لكن ذلك لا يعني الاستسلام له وإنما قبوله والتعايش معه والتعمق فيه لكي يكون البدء الحقيقي لوجود المعنى والقيمة. إن الوعي الشعري يتبصر في الفوضى المدمرة ليستنبط قانونها ويكشف عن جوهرها وحقيقتها المأساوية الممضة في ألمها وقسوتها. ولقد مرت بنا مظاهر كثيرة من ذلك، ولكن المثير أن الوعي يكشف عن أن الإنسان نفسه مشارك في هذا الدمار الذي يصيب الطبيعي حتّى لو كان منيعاً قويّاً كالوعل الذي يقيم في أعالي الجبال ويكتسب منها رسوّها

(٤٤) Joseph T. Shipley, ed., *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism,* Completely rev. and enl. ed. (London: George Allen and Unwin, 1970), p. 334.

وخلودها. ولنختر مثالاً على ذلك أبياتاً من قصيدة لساعدة بن جؤيّة الهذلي[٤٥]:

تاللهِ يبقى على الأيام ذو حَيَدٍ ... أَدْفى صَلُودٌ من الأوعالِ ذو خِدَمِ
يأوي إلى مُشْمَخِرّاتٍ مُصَعَّدَةٍ ... شُمٌّ بهنَّ فُروعُ القانِ والنَّشَمِ
من فَوقِهِ شَعَفٌ قِرٌّ وأسفَلُهُ ... جَيٌّ تَنَطَّقَ بالظَّيَّانِ والعَتَمِ
مُوَكَّلٌ بشُدُوفِ الصَّوْمِ ينظُرُها ... من المغاربِ مخطوفُ الحَشَا زَرِمُ
حتى أُتِيح لهُ رامٍ بِمَحْدَلَةٍ ... جَشْءٌ وبِيضٌ نواحيهنَّ كالسَّجَمِ
... دلّى يديهِ لهُ سَيْراً فألزَمَهُ ... نَفَّاحةً غيرَ أنباءٍ ولا شَرِمِ
فراغَ منهُ بجَنْبِ الرَّيْدِ ثُمَّ كَبا ... على نَضِيٍّ خلالَ الصَّدْرِ مُنْحَطِمِ

إن للوعل وجوداً فريداً راسخاً توفرت له عوامل عديدة (الامتناع بالجبال، الحذر، القوة البدنية ووفرة مقومات الحياة) ولكنه مع ذلك يموت فجأة، **فالأيام** تتيح له صياداً يرميه فيقتله. ومأساوية هذا التشكيل تبرز في عدة مظاهر: **الأول** أن موت الوعل موت فقط، أعني أن الصياد لم يُفد شيئاً من موته فقد سقط في هوةٍ بعد إصابته بالسهم، ومن ثمّ، فإن الصيد هنا ليس امتلاكاً للطبيعي وإنما هوتدمير له فقط. **والثاني** أن الوعل من الحيوانات التي يظن العرب أنها لا تموت حتف أنفها ـ أي أنها خالدة في ذاتها ـ وهذا يعني أنها تمثل ترميزاً لخلود الأولي وتعاليه. ومع ذلك فإن الإنسان بدلاً من أن يحفظ ماهيتها هذه وينميها، يبددها ويسيء استخدامها. **والثالث** أن هذا التشكيل يأتي في سياق رثائي، فالشاعر يرثي ذاته ووجوده الذي بدده الدهر، ولذا فإنه يجعل الوعل اشتقاقاً جماليّاً من ذاتيته التي تموت الآن وتندثر في اللامعنى دون أن تتوفر لها الفرصة لتنمية أوليتها. وهذا جوهر الطابع المأساوي الذي يميز رؤية الوعي لذاته في العالم والذي يتظاهر في الوعل.

ويبدو الوعي الشعري أحياناً قريباً من الطبيعي حدّ أن يتمكن من تشكيله وجوداً مأساوياً ممتدّاً يتجاوز ذاته وينفتح على المجهول القادم، ولنتأمل في هذه الأبيات التي يقولها صخر الغيّ في سياق رثائه لأخيه[٤٦]:

... ولله فتخاءُ الجناحَينِ لِقْوَةٌ ... تُوَسِّدُ فَرْخَيها لحومَ الأرانِبِ
كأنَّ قُلوبَ الطيرِ في جَوفِ وَكْرِها ... نوى القَسْبِ مُلقى عندَ بعضِ المآدِبِ

---

(٤٥) **ديوان الهذليين**، ج ١، ص ١٩٣ ـ ١٩٧.
(٤٦) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٥٥ ـ ٥٧.

فخَاتَتْ غزالاً جاثماً بَصُرَتْ بِهِ لدى سَمُراتٍ عندَ أدماءَ سارِبِ

فمَرَّتْ على رَيْدٍ فأَعْنَتَ بعضَها فخرَّتْ على الرِّجْلَينِ أخيبَ خائبِ

تصيحُ وقد بانَ الجَناحُ كأنّهُ إذا نهضَتْ في الجَوِّ مِخْراقُ لاعبِ

وقدْ تُرِكَ الفَرْخانِ في جَوْفِ وَكرِها ببلدةِ لا مَوْلى ولا عندَ كاسب

فُرَيْخانِ يَنْضاعانِ في الفَجرِ كلَّما أَحَسّا دَوِيَّ الرِّيحِ أو صوتَ ناعِبِ

فلمْ يرَها الفرْخانِ عندَ مسائها ولم يَهْدَأا في عُشّها من تَجاوُبِ

فوعي الشاعر هنا يقترب من العقاب ووكرها وفرخيها الصغيرين ويشير إلى قدرتها الفائقة على الصيد ويتابع حركتها وهي تنقض على غزال. ولكنها فجأة ـ ولسبب مجهول ـ تصطدم بحافة جبل صخري فتهوي منكسرة الجناح، وهنا يتوحد الوعي بالعقاب فيتمثل معاناتها وهي تحاول الطيران المستحيل يدفعها تذكرها لفرخيها الجائعين ثمّ ينتقل إلى الوكر يتمثل معاناة الفرخين اللذين يتوقعان عودة أمهما ويتوهمانها مع كلّ صوت أو حركة. إن كلاً من العقاب وفرخيها متروك الآن لمواجهة مصيره المأساوي والسبب في ذلك هو المجهول ـ المعروف الذي يبطش بِكُلّ شيء. وذلك ما يؤكّده الشاعر في نهاية التشكيل:

فذلكَ مِمَّا يُحْدِثُ الدَّهْرُ إنّهُ لهُ كلُّ مطلوبٍ حثيثٍ وطالبِ

والمسألة الأساسية هنا أن توحد وعي الشاعر مع هذه العقاب وفرخيها يجعلها صورة خارجية لمأساوية وجوده هو، فالمصير الذي تواجهه هذه الكائنات الطبيعية تحققٌ لمصيره هو بعد فقدان أخيه. وهذا ما نراه أيضاً عند النابغة الجعدي وهو يشكّل وجود ناقته وذاته[٤٧]:

وما عُمُري إلا كَدَعْوَةِ فارِطٍ دعَا راعياً ثمّ استَمَّر فأدبَرا

وأرضٍ عليها نَسْجُ ريحٍ مَريضةٍ قَطَعْتُ بحُرْجُوجٍ مُسانَدَةِ القَرا

مَرُوحٌ طَرُوحٌ تبعثُ الوُرْقَ بعدَما تُعَرِّسُ شَكوى آهةً وتَذَمُّرا

كَناشِطةٍ مِن وحشِ حَومَلَ حُرَّةٍ أنامتْ لدى الذَّيْنَيْنِ بِالْفافِ جُؤذُرا

رأى حيثُ أمسى أطلسَ اللَّوْنِ بائساً حريصاً تُسَمِّيهِ الشَّياطينُ نَهْسَرا

فباتَ يُذَكِّيهِ بغيرِ حَدِيدةٍ أخو قَنَصٍ يُمْسي ويُصْبحُ مُفْطِرا

(٤٧) النابغة الجعدي، **شعر النابغة الجعدي**، ص ٣٨ ـ ٤١.

إذا ما رأى منه كِراعاً تَحَرَّكَتْ أصابَ مكانَ القلبِ منهُ ففَرْفَرا

فلاقتْ بَياناً عند أحدثِ معهدِ إهاباً ومَعْبوطاً منَ الجَوفِ أحمرا

فجالتْ على وحشِيِّها مُسْتَتِبّةً وكانَ النكيرُ أنْ تَضِيفَ وتَجْأَرا

لنلاحظ هذه التحولات في رؤية الطابع المأساوي للوجود في فضاء الدهر، فالشاعر يبدأ من موته الذاتي الوشيك ووهمية العمر الذي عاشه. وهي إذاً رحلة في وجوده الذي يندثر وتتناقض إمكاناته. وذلك بالضبط ما تجسده رحلة ناقته هنا في أرضٍ **مريضة** تشكّلها ريح الفناء ويملأها الألم والمعاناة. إن الشاعر يعمق إحساسه بوجوده ووجود الناقة حين يشكّلها بقرة وحشية افترس الذئب صغيرها ويزيد من حدة هذا الإحساس حين يتابع بوعيه عملية الافتراس وتقطيع جسد الصغير، وخفقة كراعه ألماً، والبقرة لا تملك شيئاً تجاه هذه القسوة والبشاعة سوى الإشفاق والجؤار احتجاجاً ربما، أو استسلاماً لمصيرها. لقد مات صغيرها وانقطع وجودها عن ممكناته، ولم يبق أمامها سوى أن تنسى وتحيا عزلتها بانتظار مصيرها:

فلمّا سقاها اليأسُ وارتدَّ لُبُّها إليها ولم يتركْ لها مُتَذَكَّرا

فباتتْ كأنَّ بطنَها طيُّ رِيطةٍ إلى نَعِجٍ من ضائنِ الزَّمْلِ أَعْفَرا

إن الوعي الشعري يتأمل هذه البشاعة التي تبدد أولية الطبيعي دون مبرر، وتجبر الإنسان المتماهي في فضاء الدهر والنظام الذي يؤسسه، على المشاركة في ديمومتها. ولنا أن نتساءل بإزاء ذلك كلّه، أين الجمال في ذلك إذاً؟.

أولاً، لا بُدَّ من تذكر مسألة غاية في الأهمية وهي أن المأساوي تشكيل جمالي، بمعنى أن الجمال يوجد فيه بدءاً من حيث هو تشكيل فني بذاته ولذاته. والوعي الشعري يبرهن على فاعليته في الكشف عن المعنى العميق للوجود الإنساني وإرسائه في العالم عبر هذا التشكيل. وإذاً، فإن المأساوي ـ من حيث هو كذلك ـ ممتع أو جميل بذاته[٤٨].

ينبني على هذا أن التشكيل سيصبح خطاباً، ومن ثمّ، فإنه سيجسد تجربة المعنى المأساوي وينقلها إلى متلقيها، والمتعة الجمالية التي يوفرها هذا التجسيد تتأتى من تكشّف جوهر العالم أمام الوعي وتكشّف المعنى في التجربة المأساوية.

---

(٤٨) انظر: جيروم ستولنيتز، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ٤١٨ ـ ٤٣٦، حيث يناقش المفارقة التي تثيرها المأساة بين الشعور بالألم والرعب والبشاعة وبين المتعة الجمالية.

غير أن للمسألة بعداً أعمق من هذا، وذلك ما يتصل برؤية الوعي الشعري الجاهلي للعلاقة المعقدة بين الجمال والقبح. فعلى المستوى العميق من هذا التعقيد ينتفي التضاد بينهما، بحيث يصبح أحدهما مقوِّماً لوجود الآخر. وهذا يؤدي إلى أن يكون القبح مباطناً للجمال، وبالعكس. ولقد لمسنا ذلك في موقف الوعي الشعري المتناقض ـ أو هكذا يبدو ظاهرياً ـ من الطبيعة؛ إنّه يسعى إلى هدمها ويبنيها بها في الوقت نفسه، يبدأ من الخراب وينتهي به، فهي دائرة لا تبدأ من نقطة معينة لأنها حركة لا نهائية. وذلك ما يجعل للقبيح قيمة مساوية للجميل. فالنتيجة النهائية لذلك كلّه أن يعرف الوعي ذاته في عمق الوجود حيث تنتفي الأضداد ولا يبقى شيء سوى الوجود نفسه في مواجهة المعنى المأساوي. ولذلك فإن الوعي الشعري يبدو أحياناً وكأنه يريد الحفاظ على القبح وإدامته لكي يكون للجمال معنى ما. والمهم في ذلك هي الأولية التي ينطوي عليها كلّ منهما وبالدرجة نفسها. من هنا نرى بعض الشعراء الجاهليين يتعاطف مع واحد من أكثر موجودات الطبيعة بشاعة وقبحاً ـ الذئب ـ ويحاول أن يديم وجوده مثل أسماء بن خارجة الذي يقول(٤٩):

ولـقـدْ أَلَـمَّ بـنـا لِـنَـقْـرِيَـهُ   بـادِي الـشَّـقـاءِ مُـحـارَفُ الـكَـسْـبِ

. . . وأَلَـحَّ إلـحـاحـاً بـحـاجَـتِـهِ   شَـكـوى الـضَّـريـرِ ومَـزْجَـرَ الـكَـلْـبِ

ولـوى الـتَّـكَـلُّـحَ يـشـتـكِـي سَـغَـبـاً   وأنـا ابْـنُ قـاتِـلِ شِـدَّةِ الـسَّـغْـبِ

فـرأيـتُ أنْ قـدْ نِـلْـتُـهُ بـأذى   مـنْ عَـذْمِ مَـثْـلَـبـةٍ ومـنْ سَـبِّ

ورأيـتُ حـقّـاً أنْ أُضَـيِّـفَـهُ   إذْ رامَ سِـلْـمـي واتَّـقـى حَـرْبـي

فـوقـفـتُ مُـعـتـامـاً أَزاوِلُـهـا   بـمـهـنَّـدٍ ذي رَوْنَـقٍ عَـضْـبِ

فـتَـرَكْـتُـهـا لـعِـيـالِـهِ جَـزَراً   عَـمْـداً وعَـلَّـقَ رحـلُـهـا صَـحْـبـي

فالشاعر كما نفهم من سياق القصيدة، يقطع ظلام الصحراء وامتدادها في رحلة يقود بها أصحابه، لكنه يصادف ذئباً ضارياً يضطره الجوع إلى الإغضاء والمهادنة، فلا يجد الشاعر بدّاً من عقر ناقته ليقريه بها بحيث يضطر إلى مواصلة رحلته مشياً على قدميه، ولهذا التشكيل دلالته العميقة فإدامة القبح والتعاطف معه تعني في الجانب الآخر منها إدامة للجمال وامتلاكه. والسبب في ذلك أن الوعي الشعري يتوحد مع الطبيعي ويرى ذاته فيه كما يرى مأساوية عالمه. إن القبح قدَرٌ في فضاء

---

(٤٩) عبد الملك بن قريب الأصمعي، **الأصمعيات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ديوان العرب؛ ٢، ط ٥ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ٥٠ ـ ٥٢. والشاعر مخضرم أو إسلامي.

الدهر، وما يسمح به للإنسان من جمال لَيتأصل في هذا المأزق ويُشتق منه. ومن هنا كان بعض الشعراء يزود القبيح بما هو جوهري من مقومات الوجود لكي يضمن استمراره مثل امرئ القيس[٥٠]:

وماءٍ كَلَوْنِ البَوْلِ قد عادَ آجِناً — قليلٍ به الأصواتُ في كَلأٍ مَحْلِ

لَقِيتُ عليهِ الذئبَ يعوي كأنهُ — خَليعٌ خَلا من كلِّ مالٍ ومنْ أَهْلِ

... فقلتُ عليكَ الحوضَ إني تركتُهُ — وفي صفوهِ فضلُ القَلُوصِ منَ السَّجْلِ

فطرَّبَ يستعوي ذئاباً كثيرةً — وعَدَّيتُ، كلٌّ من هواهُ على شُغْلِ

إن هذا التعاطف مع القبح يسبغ على ذاتية الوعي جمالاً مستمدّاً من مأساوية الوجود في العالم ويعززها، ولا شكّ في أنه نوع من المواجهة للقبح الكلي ـ الدهر ـ بما هو قبيح من الموجودات في فضائه. كأن الوعي الشعري يضع أمام الدهر مرآة يرى نفسه فيها، ليقهره بوصفه نظاماً قسريّاً للحياة الإنسانية (الواقعية) وللامعنى الذي يستنزف تفتح الوجود على إمكاناته. وتلك هي الدلالة العميقة لهذه الأبيات التي يتشكل بها الدهر كائناً قبيحاً دميماً في قول شاتم الدهر العبدي[٥١]:

ولمّا رأيتُ الدهرَ وَعْراً سبيلُهُ — وأبدى لنا ظهراً أَجَبَّ مُسَلَّعا

ومَعْرَفةً حَصَّاءَ غيرَ مُفاضةٍ — عليهِ ولَوناً بالعَثانِينِ أجْدَعا

وجبهةَ قِردٍ كالشِّراكِ ضَئيلةً — وصَعَّرَ خَدَّيْهِ وأنفاً مُجَدَّعا

هناكَ ذكرتُ الذاهِبينَ أُولي النُّهى — وقلتُ لِعَمْرٍو والحسامِ ألا دَعا

فهذا التشكيل الجمالي لقبح الدهر يتضمن إظهاراً لموقف الوعي منه، وتحدّياً لإرادته العمياء واحتجاجاً على نظام العالم الذي يفرضه وعلى مأساويته. إن كلّ ما يشكله الشعراء من مواقف ـ حتّى تلك التي تصور ضعفهم واندثار ذواتهم أمام الدهر ـ يظهر احتجاجهم عليه، وذلك ما نلمسه مثلاً في قول زهير[٥٢]:

يا دهرُ قد أكثرتَ فَجْعَتَنا — بِسَراتِنا ووَقَرْتَ في العَظْمِ

وسلَبْتَ ما لَسْتَ مُعْقِبَنا — يا دهرُ ما أنصفتَ في الحُكْمِ

---

(٥٠) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٣٦٣ ـ ٣٦٤.

(٥١) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **الوحشيات: وهو الحماسة الصغرى**، علق عليه وحققه عبد العزيز الميمني الراجكوني، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠)، ص ٢٢٠.

(٥٢) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ٣٨٥.

وفي قول عمرو بن قميئة أيضاً[٥٣]:

كَبُرْتُ وفارَقَني الأقربونَ ... وأيقنَتِ النَّفْسُ ألا خُلُودا
وبانَ الأحبةُ حتّى فَنُوا ... ولم يَتْرُكِ الدَّهرُ منهم عَميدا
فيا دهرُ قَدْكَ فأَسْجِحْ بنا ... فلسنا بصخرٍ ولسنا حديداً

إن هذه الضراعة المحتجة تؤشر حقيقة الدور الذي يؤديه الوعي الشعري، أي السعي إلى امتلاك قدرة الذاتية على السيطرة على الألم المفروض قسراً واستبداله بألم مفهوم ومتقبل طواعية، وهذا يعني تعاليها وانفتاحها على قدرها لكي تستوعبه بالمعرفة. إن وعي الذاتية بجمالها يقوض القبح من الداخل لأنها تتحرك وتدوم في عمقه الجوهري. نعم، للدهر أن يفعل ما يشاء. لكن كلّ ما على الإنسان أن يفعله بإزاء ذلك أن لا يدع الدهر يوجد خارج ذاتيته ويفلت من نطاق معرفته.

إن كلّ هذه العلاقات التي يقيمها الوعي الشعري بين الإنسان والطبيعة والقبح والجمال في إطار مأساوية الوجود في العالم غايتها واحدة هي تنقية الإنسان الجمالي وإظهاره بوصفه ظهوراً للمعنى وللقيمة، وقد اتبع من أجل ذلك طريق التعمق في هذا الألم وسلط عليه نوراً كاشفاً وقوياً يوضح قسوة العالم في مقابل الرقة والبراءة الفطرية التي تنطوي عليها الذاتية. فهو حين يرى القبح مطلقاً مَهُولاً يترك له العنان في إثبات وجوده وتسلطه على إنسانية الإنسان، لكنه في الأقل، يبدي من خلال الكشف عنه احتجاجاً ضمنياً على سطوته الغاشمة، وذلك ما يجسده النواح المرّ الذي يشيع في الشعر العربي على اندثار الحياة والجمال وتراجعهما أمام الطوفان المدمر الذي يبدد كلّ شيء. فالشاعر العربي يبكي الطلل والظعائن والموتى وهو في الحقيقة يبكي ذاته ووجوده ويبكي الجمال الذي يتبدد من عالمه. إلا أنه بذلك يحاول استبقاءه أو التشبث به ولو على مستوى وعيه، أي أنه يخفي الإنسان الجمالي الذي يسعى إليه في داخليته العميقة ويترك للقبح ما هو خارجي ليكون مجالاً لسطوته المدمرة.

ومن هنا كان الوعي الشعري يبدي نوعاً من الالتذاذ بالمأساة. لكن ليس المقصود باللذة هنا حسيتها بل كونها تجربة إستاطيقية تحاول أن تدرك كلّ شيء في ذاته ولذاته. وهذا يعني أن مأساوية الوجود في العالم يمكن أن تكون موضوعاً لهذه التجربة وأن يكون لها جمالها الخاص الذي يتصل بطاقة الوعي الشعري على الإبداع والتشكيل وتأسيس المعنى. ولتوضيح الأبعاد الجمالية لهذه المسألة التي

---

(٥٣) عمرو بن قميئة، **ديوان عمرو بن قميئة**، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢)، ص ٧٨.

نحن بصددها بوسعنا أن نختار قصيدة لامرئ القيس(٥٤):

أَلِمَّا على الرَّبْعِ القديمِ بِعَسْعَسا	كأنّي أُنادي أو أُكلِّمُ أَخرَسا
فلَوْ أَنَّ أهلَ الدارِ فيها كعهدِنا	وَجدْتُ مَقِيلاً عندَهُمْ ومُعَرَّسا
فلا تُنكِرُوني إنني أنا ذاكُمُ	ليالِيَ حلَّ الحيُّ غَوْلاً فأَلْعَسا
فإِمَّا تَرَيْني لا أُغَمِّضُ ساعةً	من اللَّيلِ إلا أنْ أُكَبَّ فأَنْعَسا
تأوَّبَني دائي القديمُ فغَلَّسا	أُحاذِرُ أنْ يرتدَّ دائي فأُنْكَسا
فيا رُبَّ مَكرُوبٍ كَرَرْتُ وراءَهُ	وطاعَنْتُ عنهُ الخَيلَ حتّى تَنَفَّسا
ويا رُبَّ يومٍ قد أرُوحُ مُرَجَّلاً	حبيباً إلى البِيضِ الكواعبِ أَمْلَسا
يَرِعْنَ إلى صَوْتي إذا ما سَمِعْنَهُ	كما تَرْعَوِي عِيطٌ إلى صوتِ أَعْيَسا
وما خِفْتُ تبريحَ الحياةِ كما أرى	تَضِيقُ ذراعِي أَنْ أقومَ فأَلْبَسا
وبُدِّلْتُ قَرْحاً دامِياً بعدَ صِحَّةٍ	لعلَّ منايانا تَحَوَّلْنَ أَبْؤُسا
فلو أنَّها نفسٌ تموتُ جَمِيعةً	ولكنَّها نفسٌ تَساقَطُ أنْفُسا
ألا إنَّ بعدَ العُدْمِ للمرءِ قِنْوةً	وبعدَ المَشِيبِ طولَ عُمْرٍ ومَلْبَسا

إن هذه القصيدة تفيض بألم عنيف ينبثق من رؤية الشاعر لوجوده في العالم، ويتصاعد تشكيلياً ليكشف عن طابعه المأساوي العميق. غير إننا ينبغي أن نؤول هذا الألم جمالياً، أي بوصفه محوراً لتجربة واعية غايتها تفهّمه وتأسيس المعنى فيه. ولكي تحقق غايتها هذه عليها أن تتعرفه وجوداً في ذاته (واقعة) وبذاته (حقيقة) ولذاته (قيمة)، وهذه الأبعاد الثلاثة تتضايف في ما بينها ويؤطر كلّ واحد منها الآخرَين. إن واقعية الألم في وعي القصيدة تتظاهر في خراب الطلل وتتعزز بالمرض واندثار البدن، وأما حقيقته فتتظاهر في مضمونه؛ العزلة الحادة التي لا سبيل إلى اختراقها، فالطلل لم يعد مجالاً للوجود الذاتي، ولذلك فهو لا يستجيب له ولا يحاوره، بل يرفضه وينكره. إن عودة الذات إلى الطلل هنا تعبير عن الحاجة إلى السَّكن والبيت وما يمثله من أمن وخصوبة، ولكنها تُفاجأ بخرابه النهائي وبتنكّره. لقد أضاع ماهيته وذاكرته ولا جدوى من تذكيره بماضي الآنية وما تحقق من وجودها. وبإزاء هذا الوضع لا تجد أمامها سوى التخلي عن وجودها، لوجود ألمها، خاصة أن ممكناتها قد

(٥٤) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ١٠٥ ـ ١٠٨.

انقطعت الآن بفعل اندثار آنيتها البدنية. إن الوعي لم يعد يحيا ذاته بل ألمها.

والمسألة الأساسية التي ينبغي أن نشير إليها هنا أن الألم الذي يتشكل واقعة وحقيقة، إنما يحدث في الوعي بوصفه تجربة جمالية ينبغي إظهاره وتوضيحه والتعمق في ماهيته أكثر فأكثر، تماماً مثلما يحدث أي موضوع آخر يحاول الوعي أن يستوعب ماهيته الجمالية ويكشف عنها. ومن ثمّ، فإن هذا الحدوث يجعل الألم يمارس أقصى فاعلية لوجوده وينفتح على ممكناته في تدمير الآنية شيئاً فشيئاً. وفي ذلك يكمن البعد الثالث للتجربة الجمالية للألم، أعني بوصفه وجوداً لذاته. فتعميق الألم وتوضيحه ينطوي على قيمة ووظيفة، وإن الوعي يعود للانفتاح على الطابع المأساوي لعالمه من خلال هذا البعد.

إن الآنية تكشف عن تبدد فاعلية وجودها للقيم واندثارها في عالمها المأساوي الذي يفرض عليها وجوده الآن مُلغياً ما قبله، ولم يعد افتداؤها للآخر (المكروب) ولا توحدّها وتواصلها مع المرأة ذا جدوى لأن حضور الألم فيها يطوقها ويعزلها تماماً، ولا خلاص. فحتى الموت لم يعد ممكناً لأنه أصبح لانهائيّاً. إن الوعي يعيش موت ذاته باستمرار وهي تتناقض وتموت بصورة لا نهائية. وهذا ما يكشف عنه ذلك التشكيل الجمالي الفريد لتساقط ذاته وتبددها مع كلّ قرح جديد. إن وعي الشاعر في غمرة ما يحيا من ألم يعرب عن قدرته على إعادة صياغته وعلى تشكيله وهذا ما يؤكّد أنه يحياه تجربة جمالية.

إن وظيفة الألم وقيمته تتحقق في انكشافه وفي ظهوره للوعي وحدة وعزلة وتبدداً وموتاً مستمرّاً، وليس ذلك شكوى بقدر ما هو توضيح لجوهر الوجود الإنساني في فضاء الدهر. ولكن المسألة لا تنتهي عند هذا الحد، فتشكيل هذا الألم وتحويله إلى قصيدة يعني انفتاح وظيفته وقيمته على الفعل والتأثير بصورة لا نهائية. إن امرأ القيس بوصفه ذاتاً شعرية وعالماً يستمرّ في الوجود والفاعلية من خلال توظيفه لألمه، وهذا يعني أنه قد قهره نهائيّاً أو أنه يسعى إلى ذلك فعلاً.

والنتيجة التي نخلص إليها من ذلك ومما سبقه، أن مأساوية العالم الشعري العربي ذات أبعاد متعددة تتأصل في الماهية العميقة للجمال الشعري الذي يرى الوعي ذاته فيه ويوجد لها وللمعنى. ولعل الدرس العظيم الذي يقدمه لنا الشاعر العربي من خلال المأساوية المرة التي يحياها، هو أن المعنى يوجد في التجربة نفسها بِكُلّ قسوتها ومرارتها، وليس خارجها. وهذا يعني أن الخلاص من مأساوية العالم يكمن في معرفة ماهيته الحقيقية والتعمق فيه إلى درجة أن الوعي لا يجد في الألم والقبح إلا ذاته النقية الخالصة وجمالها الوجودي الحي. ومع ذلك فإن الوعي الشعري لم يكن يريد الخلاص من مأساوية عالمه، لأن الجمال ـ هكذا يراه ـ يوجد في عمق المأساة ولا سبيل إليه إلا هذا.

رابعاً: المعنى الجمالي وشعرية الحرب

تكملة لما سبق، سأحاول الآن تناول وجه آخر من مأساوية العالم الشعري العربي والتشكيل الجمالي للقبح فيه وهو الحرب.

يمكننا أن نقول الكثير عن الحرب وعن بشاعتها وقسوتها ورعبها وعن عواملها وأسبابها (النفسية والاجتماعية والاقتصادية. . . الخ) ولكنها ـ بالنسبة إلى الوعي الشعري العربي ـ تمثل مكوناً جوهرياً لعالمه بوصفه نظاماً للمعنى ووجهاً حاد الملامح من الأوجه المأساوية لهذا العالم.

والرؤية التي سأبدأ منها في فهم ماهية الحرب وتأويلها هي اعتبارها مسألة جمالية وشعرية ترتبط بموقف الوعي ورؤيته للجمال والقبح وللعلاقة المعرفية والوجودية بينهما كما تتظاهر تشكيلاً وقيمة ومعنى يستوعب جانباً أساسيّاً من الإنسان الجمالي العربي بوصفه وجوداً في العالم.

وربما تبدو هذه الرؤية غريبة بعض الشيء عن السياقات التي تتناول موضوعة الحرب عادة كالحماسة والبطولة والفروسية العربية. . الخ، لكنني أعتقد أن أهم العوامل التي تفسر الحرب هو تلك الرغبة العارمة في اكتشاف الإنسان لذاته ومعرفتها وتأسيسها في العالم. ذلك أن إطلاق العنان لغريزة التدمير والعدوان ثمّ الوقوف على الخراب الذي ينتج في النهاية عنها يجعل الإنسان يقف عارياً متوحداً أمام سؤال المصير الجوهري لوجوده، وأن المعنى والقيمة يبدآن من هنا من أبشع مظاهر اللامعنى وأكثرها قسوة، وهذا ما يجعل الحرب نوعاً راقياً من التربية للإنسان.

الأمر الآخر الذي يُظهر غرابة الرؤية التي أقدمها هنا، إننا اعتدنا على قراءة الشعر العربي والحماسة الفائرة المتأججة التي تميزه بعين واحدة تركز على البطولة بمعناها السطحي، ولا تتنبه إلى الإنسان العربي الذي يجاهد كي يُظهر حقيقة ذاتيته بِكُلّ ما تنطوي عليه من حزن وألم ورقة، من خلال هذا الخضمّ المروّع من اللامعنى الذي فرضه عليه وجوده في فضاء الدهر.

في ضوء هذه الأفكار لا بدّ من التأكيد إذاً على كون الحرب مسألة جمالية وشعرية، وهذا لا يعني طبعاً تجاهل وقائعيتها وتاريخيتها بوصفها جزءاً أساسيّاً من عالم العرب الجاهليين، فكتب الأخبار وغيرها تحدثنا بالكثير عما يعرف بالأيام والمعارك الكبيرة أو الصغيرة التي جرت في هذه المرحلة. غير أننا قد نخطئ إذا جعلنا هذا الشعر وثيقة تاريخية تؤيد وقائعية الحرب. فالحرب الشعرية تكوّن جانباً من العالم الشعري بحصر المعنى، وليس العالم الواقعي. ولعل ما يؤيد ذلك إننا قد نقرأ لبعض الشعراء قصائد

تصف المعارك وهولها والجيوش الجرارة التي تضيق بها الأرض ثمّ نفاجأ بأنها تشكيل شعري وجمالي **محض يكذّبه** الواقع، فمن **ذلك** مثلاً قول زيد الخيل الطائي[٥٥]:

بَني عامرٍ هل تعرفونَ إذا غَدَا ... أبو مِكْنفٍ قد شدَّ عِقْدَ الدَّوابِرِ

بجَيشٍ تَضِلُّ البُلْقُ في حَجَراتِهِ ... ترى الأَكْمَ منهُ سُجَّداً للحوافِرِ

وجَمْعٍ كمثلِ اللَّيلِ مُرْتَجِسِ الوَغى ... كثيرِ تَواليهِ سريعِ البوادِرِ

أَبَتْ عادةٌ للوَرْدِ أنْ يَكرَهَ الوَغَى ... وحاجةُ رُمْحِي في نُمَيْرٍ وعامِرِ...

إذ يُروى أن حفيدة الشاعر سألت أباها ـ وقد كان يرافق أباه في هذا الجيش الهائل الذي يطحن الشجر ويتدفق كالليل سرعة وكثرة عدد ـ فقالت: كم كنتم؟ فقال: كنا ثلاثة! ومثله ما ذكره بعض شهود العيان عن قول قيس بن الخطيم في ما يعرف بيوم حاطب بين الأوس والخزرج في الجاهلية[٥٦]:

أَتَتْ عُصَبٌ مِ الكاهِنَينِ ومالكٍ ... وثعلبةَ الأَثْرَيْنِ رَهْطِ ابنِ غالبِ

رجالٌ متى يُدْعَوا إلى الموتِ يُرْقِلوا ... إليهِ كإرْقالِ الجِمالِ المَصاعِبِ

إذا فَزِعُوا مَدُّوا إلى اللَّيْلِ صارخاً ... كمَوْجِ الآتِيِّ المُزْبِدِ المُتَراكِبِ

صَبَحْنا بها الآطامَ حولَ مُزاحِمٍ ... قوانِسُ أُولى بَيضِنا كالكواكِبِ

لَوَ انَّكَ تُلْقِي حَنظلاً فوقَ بَيضِنا ... تَدَحْرَجَ عن ذِي سامِهِ المُتَقارِبِ

إذا ما فَرَرْنا كانَ أَسْوَا فِرارِنا ... صُدودَ الخُدُودِ وازْوِرارَ المَناكِبِ

صدودَ الخُدودِ والقَنا مُتشاجِرٌ ... ولا تَبْرَحُ الأَقدامُ عندَ التَّضارُبِ

أجالِدُهمْ يَومَ الحديقةِ حاسِراً ... كأنَّ يَدِي بالسَّيْفِ مِخْراقُ لاعِبِ

فهذه المعركة الطاحنة التي تُشكّل مهولة في أسلحتها وجيوشها لم تكن في الواقع سوى اقتتال (بالرطائب والسعف)!

هذا لا يعني إنّني أنفي عن الحرب واقعيتها وأهميتها في حياة العرب، بل على العكس، إني أحاول الكشف عن دور الوعي الشعري في تفهّم هذه المشكلة الرهيبة

---

(٥٥) **ديوان زيد الخيل الطائي**، صنعة نوري حمودي القيسي (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، [د. ت.])، ص ٦٥ ـ ٦٧.

(٥٦) **ديوان قيس بن الخطيم**، تحقيق ناصر الدين الأسد (القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢)، ص ٣٨ ـ ٤٢، وانظر التعليق على القصيدة في الصفحة ٢٠٨، حيث يرد خبر هذه الحرب.

وتأويلها وتعميق الإحساس بها، استناداً إلى طبيعة المعرفة الجمالية والتشكيل الشعري الذي يتجاوز الواقعي دائماً ويعيد صياغته وفقاً لأهداف واعية، كما يعبر عن رؤية ذاتية عميقة لمظاهر الواقع تستنبط منه المعنى وتؤسس فيه الوجود الخاص بالإنسان العربي الجمالي.

إن أول مظاهر الحرب الشعرية في الوعي أنها تجسيد للقبح والبشاعة التي يفرضها عليه وجوده في فضاء الدهر، ويجعله في مواجهتها دائماً ما دامت الصراعات تتأجج كلّ يوم بين الأنظمة الثأرية (القبائل). ولقد كان عليه بدءاً أن يسلط عليها نور المعرفة الجمالية ويكشف للناس عن جوهرها وصورتها الحقيقية. ومن هنا كان الشعراء يوفرون لتشكيلاتهم كلّ ما من شأنه أن يزيد من عمق الشعور ببشاعة الحرب وقبحها ويكشف عنها. فهذا زهير بن أبي سلمى يقول في تشكيل جمالي فريد للحرب(٥٧):

وما الحربُ إلا ما عَلِمْتُمْ وذُقْتُمُ	وما هو عنها بالحديثِ المُرَجَّمِ
متى تبعثُوها تبعثوها ذَميمةً	وتَضْرَ إذا ضَرَّيْتُموها فَتَضْرَمِ
فتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بثِفَالِها	وتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتُجْ فتُتْئِمِ
فَتُنْتُجْ لكمْ غِلمانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ	كأحمرَ عادٍ ثمَّ تُرْضِعْ فتَفْطِمِ

فالشاعر يجسد الحرب مسخاً نارياً أنثى تخلقه غريزة القتل والتدمير وتطلقه في العالم ليسحق كلّ شيء حتّى من أطلقه، ويعزز هذه البشاعة بأن يجعلها أمّاً تلد بغزارة وسرعة توائم من مخلوقات كريهة مشؤومة تأتي بالويل والعذاب على أهلها. ولنلاحظ الرعب الذي يثيره هذا التشكيل. فهذه المخلوقات الكريهة تتناسخ من البشر وتشاركهم حياتهم وعالمهم ولا سبيل إلى الخلاص منها لأنها بمثابة أبناء لهم من تلك الأم المشؤومة.

ويأتي الربيع بن زياد العبسي بتشكيل آخر في إظهار ماهية الحرب فيقول(٥٨):

جاؤوا معاً فَيْلقاً جَأْواءَ مُشْعَلَةً	للموتِ تَمْري وللأبطالِ تَقْتَسِرُ
صريفُ أنيابِها صوتُ الحديدِ إذا	غَضَّ الحديثَ بها أبناؤها الوُفُرُ
ودَرُّها الموتُ يُقْرى في مخالبِها	للواردينَ يُوَفّي شُرْبَهُ القَدَرُ
مَنِ امْتَراها مَرَتْ كَفّاهُ حَتْفَهُما	أوِ اجْتَلاها بَدا مِنْها لهُ غِيَرُ

(٥٧) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ١٨ ـ ٢٠.

(٥٨) «شعر الربيع بن زياد العبسي،» جمع وتحقيق عادل جاسم البياتي، **مجلة كلية الآداب** (جامعة بغداد)، العدد ١٤ (١٩٧١).

في جَوِّها البِيضُ والماذِيُّ مُخْتَلِطٌ والجُرْدُ والمُرْدُ والخَطِّيَّةُ السُّمُرُ
حتّى إذا واجَهتْهُمْ وهْيَ كالحةٌ شَوْهاءُ مِنها حِمَامُ الموتِ يُنْتَظَرُ
جاءتْ بكلِّ كَمِيٍّ مُعْلَمٍ ذَكَرٍ في كفِّهِ ذَكَرٌ يسعى به ذَكَرُ
مستورِدِينَ الوغَى للموتِ وِرْدُهُمُ يومَ الحِفاظِ على ذُوَّادِهِمْ عَسِرُ

فهاهنا مسخ آخر يتشكل من المقاتلين أنفسهم وهم يتقدمون للمعركة كائناً مشوهاً كالح الوجه يبدي ألواناً من القبح كلّما حاول المرء تأمله؛ يصرف بأنيابه وينشر مخالبه ويدر بالموت لِكُلّ من أراد استسقاءه. على أن وجود هذا الكائن في العالم يفرض قسراً على الناس جميعاً ورود الموت ويجعله قدراً عليهم يعجزون عن الخلاص منه أو ردّه. إن هذا الكائن يأكل أبناءه الذين ولدوه لأنه الموت الذي يؤسس وجوده ويديمه في الموت نفسه.

لكن الذي يؤسسه هذا التشكيل الجمالي للقبح المطلق المتمثل في الحرب هو إدانته والاحتجاج عليه، فالكشف عن حقيقة الحرب وبشاعتها ينطوي على رفض ضمني لها لأنها تستنزف إنسانية الإنسان وتستهلكها وتقضي على ماهيتها الجمالية من حيث هي قيمة عليا. إن الحرب تصطفي خيرة الناس (الأبطال) لتقذف بهم في دوامة الفناء قبل أن يتمكنوا من تأسيس الإمكاني من وجودهم المتفوق للمعنى. وإذاً فإن إدانة الحرب والاحتجاج عليها ينطوي أيضاً على إحساس حاد وعميق بالخسارة الفادحة التي يلحقها القبح بما يمكن أن يكون جمالياً في الإنسان.

غير أن الحرب قدرٌ، فهي مقوّم للوجود في فضاء الدهر وتجسّد له في الواقع، وكان على الوعي الشعري أن يبحث عن خلاصه بالمعرفة وأن يتعلم كيفية استنباط المعنى الحقيقي لوجوده الذاتي وتأصيله في هذا اللامعنى الذي تمثله الحرب، فكان أول ما بدء به هو مواجهة هذا القدر. ولأن الحرب تحقُّقٌ للدهر نفسه، فإن مواجهتها مواجهة له ومحاولة لإثبات وجود الذاتية وتوكيده بإزاء هذا الطوفان الهائل من القبح والفناء. لقد كان الوعي الشعري يحاول إثبات هذه الحقيقة الجوهرية دائماً: إن مواجهة الدهر هي أول معنى وقيمة على الرغم من سطوته المدمرة وقوته المطلقة، يقول جريبة بن الأشيم الفقعسي[٥٩]:

إذا الدهرُ عَضَّتْكَ أنيابُهُ لدى الشَّرِّ فَأزَمْ بهِ ما أَزَمْ
ولا تُلْقَ من شرِّهِ هائباً كأنَّكَ فيهِ مُسِرُّ السَّقَمْ

(٥٩) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، ص ٢١.

فهذه الدعوة الشجاعة لإثبات الوجود تحاول أن تجعل من الذات الإنسانية في ذاتيتها نداً مطلقاً للدهر وأن تكرس كلّ طاقتها لمواجهته متغلبة على خوفها منه. وليس مهماً ما تكون عليه النتيجة، فلو تحطمت الذات على صخرة هذا الواقع الوحشي فسيكون عذرها أنها كرست وجودها لتحطيمه وإن كان ذلك مستحيلاً، يقول ابن مقبل[٦٠]:

ما شِبْتُ مِنْ كِبَرٍ ولكنّي امرؤٌ ... قارعْتُ حَدَّ نواجِذِ الدَّهرِ

فرأيتُها عُصْلاً مُوَقَّحَةً ... عَزَّتْ فما تُسْتطاعُ بالكَسْرِ

لنلاحظ هنا كيف يصور الدهر بالصورة نفسها التي تصور بها الحرب كائناً بشعاً بأنياب حادة صلبة معقوفة تمزق حياة الإنسان، ولكنها مع ذلك تعجز عن سلبه وجوده الحقيقي. ولهذا أصبح الفتك الذي يلحقه الدهر ـ الحرب بالإنسان كرامة له. يقول دريد بن الصمّة[٦١]:

أبى القتلُ إلا آلَ صِمَّةَ إنَّهُمْ ... أَبَوا غيرَهُ والقَدْرُ يجري على القَدْرِ

فإمّا تَرَيْنا لا تزال دِماؤنا ... لدى واترٍ يسعى بها آخرَ الدَّهرِ

فإنّا لَلَحمُ السَّيْفِ غيرَ نَكِيرةٍ ... ونُلْحِمُهُ حِيناً وليسَ بذِي نُكْرِ

يُغارُ علينا واترينَ فيُشْتَفَى ... بنا إنْ أُصِبْنا أو نُغِيرُ على وِتْرِ

قسمْنا بذاكَ الدهرَ شَطْرَيْنِ بيننَا ... فما يَنْقَضِي إلا ونحنُ على شَطْرِ

هنا تصبح المواجهة بين النِدين مطلقة فالشاعر يقرر أنه سيستمر بها حتّى آخر الدهر، وهذا يعني أن الوجود الإنساني سيكون الباقي حين يتجاوز الدهر نفسه ويفنيه بهذا البقاء على الرغم من قسوة المواجهة وتضحياتها الفادحة، وذلك بالضبط ما حوّل الموت إلى قيمة ذات معنى جمالي لأنه دليل على حرية الاختيار. إن الوعي الشعري يحبّ موته ويستعجله لينقذ وجوده للمعنى من الدهر والحرب. ومن هنا كان الشعراء يفخرون بالموت قتلاً لأنه أسمى دليل على تعالي ذواتهم. يقول عمرو بن شأس الأسدي[٦٢]:

لَسْنا نموتُ على مَضاجِعِنا ... يا لَيْلَ بلْ أَدْواؤنا القَتْلُ

---

(٦٠) تميم بن أبي بن مقبل، **ديوان ابن مقبل**، ص ٣٦٧.

(٦١) **ديوان دريد بن الصمة الجشمي**، قدم له شاكر الفحام؛ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي (دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١)، ص ٦٤.

(٦٢) **شعر عمرو بن شأس الأسدي**، تحقيق يحيى وهيب الجبوري، ط ٢ (الكويت: دار القلم، ١٩٨٣)، ص ٤٢.

ويقول السموأل معبّراً عن أن القتل محبة للموت أو محبة للخلاص الحقيقي منه[٦٣]:

يُقَصِّرُ حبُّ الموتِ آجالَنا لنا وتَكْرَهُهُ آجالُهُمْ فَتَطُولُ

ويقول عنترة مبيّناً أن القتل أكرم للإنسان من انتظار الموت والاستسلام له[٦٤]:

وإنَّما تَلْقَى النُّفُوسُ سُبْلَها إنَّ المنايا مُدْرِكاتٌ أَهْلَها

وخيرُ آجالِ النُّفوسِ قَتْلُها

إن الوعي الشعري إذ وجد نفسه محاصراً بالدهر والحرب والفناء، لا يجد بدّاً من أن يؤسس مواجهته ويذهب بها إلى أقصى حدودها بأن يعمق ذاتيته ويفرضها مهولةً متجبرة على عالمها المأساوي الذي يفيض بالعداوة والبغض والقبح. ولنتأمل في هذين البيتين لِخفَاف بن ندبة حين قتل عدوّاً له[٦٥]:

أقولُ لهُ والرُّمْحُ يأْطُرُ مَتْنَهُ تَأَمَّلْ خُفَافاً إنَّنِي أنَا ذلِكا

وَقَفْتُ لهُ عَلْوَى وقدْ خامَ صُحْبَتِي لأَبْنِيَ مَجْداً أو لأَثْأَرَ هالِكا

إن العدو هنا يصبح تجسيداً للدهر نفسه وللحرب التي شنها على ذاتية الوعي. ولذلك فإن الشاعر يقف على جثة العدو المحتضر وقد طعنه بالرمح طعنة قاتلة، ويصرخ فيه أن يتأمله في جلال أناه وجبروتها. وهو يريد أن يخاطب الدهر نفسه؛ أن يؤسس ذاتيته في دوامة الرعب الأبدية ليقوضها من داخلها. ولقد ذهب بعض الشعراء مدفوعين بهذه الفكرة، إلى حدّ أن يبالغوا في إظهار جبروتهم بحيث تبدو لأول وهلة كأنها نوع من الالتذاذ السادي بالقتل والتدمير، فمن ذلك ما نجده في شعر عنترة مثلاً، كقوله[٦٦]:

ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَهُ لا مُمْعِنٍ هَرَباً ولا مُسْتَسْلِمِ

جادتْ يدايَ لهُ بعاجِلِ طَعْنَةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ القَناةِ مُقَوَّمِ

برحيبةِ الفَرْغَينِ يَهدِي جَرْسُها باللَّيلِ مُعْتَسَّ السِّباعِ الضُّرَّمِ

---

(٦٣) **ديوان السموأل**، صنعه أبو عبد الله نفطويه؛ تحقيق الشيخ محمّد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥)، ص ٤٢.

(٦٤) **ديوان عنترة**، ص ٣٢٩.

(٦٥) **شعر خفّاف بن ندبة السلمي**، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٨)، ص ٦٤.

(٦٦) **ديوان عنترة**، ص ٢٠٩ ـ ٢١٠.

كَمَّشْتُ بالرُّمْحِ الطويلِ ثِيابَهُ ... ليسَ الكريمُ على القَنا بمُحَرَّمِ

وتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ ... ما بينَ قُلَّةِ رأسهِ والمِعْصَمِ

إن الشاعر هنا يشكّل لنا صورة غاية في القسوة لقتيله، فقد طعنه بالرمح طعنة نافذة يتدفق الدم من جانبيها كما لو كان نهراً يصدر صوتاً عالياً بحيث تهتدي السباع له في الليل، ثمّ يتركه وهي تمزق جسده.

ومثل هذا كثير في الشعر الجاهلي، لكننا يجب أن نتفهم ذلك بوصفه ردّة فعل أليمة تجاه قسوة الوجود في فضاء الدهر ووحشيته وأن الشاعر العربي إذ يقتل عدوه بهذه القسوة إنما يتمثله تجسيداً لإرادة القبح الكلي الذي يكتنف عالمه، ويثبت بذلك شجاعته في محاربة الحرب نفسها والدهر من خلالها ويؤسس جمال ذاتيته ضمنيّاً، في عمق المعنى الذي تحمله هذه المواجهة الضارية. إن الحرب الشعرية تؤسس الإنسان العربي الجمالي محارباً للقبح ولإرادته المتجبرة بإرادة يجب أن تكون ـ على الأقل في حدود التشكيل الشعري ـ أكثر تجبراً وصلابة لكي تربح حربها مع الدهر. وهذا تأويل تلك الحماسة الدموية الفائرة التي نصادفها عند أغلب الشعراء، وهي تتدفق عفوية في ضراوتها وعنفها.

ولعل أشهر مثال على هذه الحماسة، تلك القصيدة المدوّية التي قالها عمرو بن كلثوم، معبراً عن الجلال المطلق للذات الجماعية المحاربة التي يؤسسها بوعيه في العالم(٦٧):

أبا هِنْدٍ فلا تَعْجَلْ عَلَينا ... وأَنْظِرْنا نُخَبِّرْكَ اليَقِينا

بِأَنَّا نُورِدُ الراياتِ بِيضاً ... ونُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينا

وأيامٍ لنا غُرٍّ طِوالٍ ... عَصَيْنا المَلْكَ فِيها أَنْ نَدِينا

وسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ ... بتاجِ المُلْكِ يحمي المُحْجَرِينا

تَرَكْنا الخيلَ عاكفةً عليهِ ... مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَها صُفُونا

متى نَنْقُلْ إلى قومٍ رَحَانا ... يكونوا في اللِّقاءِ لها طَحِينا

ورِثْنا المجدَ قدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ ... نُطاعِنُ دُونَهُ حتّى يَبِينا

نُطاعِنُ ما تَراخَى الناسُ عَنَّا ... ونَضْرِبُ بالسُّيوفِ إذا غُشِينا

---

(٦٧) أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، **شرح القصائد العشر**، حقق أصوله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مكتبة صبيح، [١٩٦٢]).

وقدْ عَلِمَ القبائلُ من مَعَدٍّ | إذا قُبَبٌ بأَبْطُحِها بُنِينا
بأنّا العاصمونَ بِكُلِّ كَحْلٍ | وأنّا الباذلونَ لِمجْتَدِينا
وأنّا المانعونَ إذا قَدِرْنا | وأنّا المُهْلِكونَ إذا أُتِينا
وأنا الشاربونَ الماءَ صَفْواً | ويشربُ غيرُنا كَدَراً وطِينا
مَلأْنا البَرَّ حتّى ضاقَ عَنّا | وماءُ البحرِ نملأهُ سَفِينا
إذا بَلَغَ الفِطامَ لنا صَبِيٌّ | تَخِرُّ لهُ الجبابرُ ساجِدينا. . . الخ

إننا لا نجد في الشعر العربي تعبيراً أكثر براءة وعنفاً وحماساً من هذا الوجود المطلق للذات الجماعية العربية وهي تخوض حربها الكلية التي تتحرك في كلّ اتجاهات العالم. إن وعي الشاعر لا يريد أن يكتفي بعدوّ ما، كأنه يخشى أن يحدّ بذلك من مطلقية الوجود الذي يبنيه لنفسه عبر هذه الحماسة، ومن ثمّ، فإنه يعلن أن العدو مطلق أيضاً. وهكذا تتحول الحرب التي يشكّلها الوعي الشعري إلى معركة مستديمة بين الوجود الإنساني وعدمه في فضاء الدهر، لكن هذه الحماسة المفرطة تستبطن مأساوية الرؤية للعالم وتتقوّم بها، خاصة أنها تبدأ من ذلك البيت الذي يحتفظ بفاعليته على امتداد مسار القصيدة وهو مفتاحها الأساسي:

وإنّا سوفَ تُدْرِكُنا المنايا | مُقَدَّرةً لنا ومُقَدَّرِينا

وإذاً فإن الحماسة أشبه ما تكون بغلاف خارجي يزداد توهجاً كلّما ازداد الشعور بمأساوية الوجود في العالم عمقاً وحدّة. إنّها ليست سوى محاولة يائسة متشبثة لتوكيد الذاتية الجمالية وإدامتها وتنميتها في فضاء القبح. وهذا هو الإطار العام الذي يتحرك فيه الوعي الشعري في تشكيله للحرب الشعرية.

لنلاحظ هذا التحول في رؤية الوعي لموضوعة الحرب من كونها تجسيداً للقبح المطلق إلى مواجهتها بوجود الإنسان الجمالي الذي يكتسب المطلقية نفسها من ضراوة الموقف ومأساويته والغاية من هذا التحول استنزاف ماهية الحرب وجعلها مصدراً للمعنى ومجالاً لنمو الذاتية وتوكيدها.

وأول المظاهر التي تتحقق بها هذه الغاية هو تشكيل الحرب عاملاً أساسيّاً للتذاوت والتواصل[٦٨] بين الذوات الإنسانية، وذلك ما تعبر عنه الظاهرة الشعرية

---

(٦٨) يذهب شارل لالو إلى أن الحرب أداة قوية للتواصل والإيحاء، ومن ثمّ فهي ذات صلة وثيقة بالفن وتحض على النشاط الجمالي بواسطة التواصل الذي تقيمه بين جماعات منعزلة عن بعضها. انظر: شارل لالو، **الفن والحياة الاجتماعية**، تعريب عادل العوا (بيروت: دار الأنوار، ١٩٦٦)، ص ٢٥٧ ـ ٢٦٣.

الفريدة التي تعرف بالمنصفات، وهي قصائد حاول فيها بعض الشعراء أن يتفهموا المأزق الوجودي الرهيب الذي تعاني منه أطراف الصراع، وأن يعيروا العدو الذي عادة ما يخضع للبطش الدموي لساناً يعبر فيه عن ذاتيته وألمه ومعاناته. الأمر الذي يعني أن الوعي الشعري كان يحاول التنبه إلى إنسانية الإنسان (في ذاته وفي الآخر) بوصفها قيمة جمالية يمكن أن توجد في عمق كيان الحرب وقبحها.

ولعل كثرة **المنصفات** في الشعر العربي[٦٩] يؤكّد ذلك حقاً. ولنختر نموذجاً عامّاً يمثلها أبياتاً من قصيدة للمفضل النُّكري[٧٠]:

. . . تَلاقَيْنا بِغَبْيةِ ذي طَريفٍ ... وبعضُهُمُ على بعضٍ حَنِيقُ

. . . فجاؤوا عارضاً بَرَداً وجِئْنا ... كَسَيْلِ العَرضِ ضاقَ بهِ الطَّريقُ

مَشَيْنا شَطْرَهُمْ ومَشَوا إلينا ... وقُلْنا اليومَ ما تُقْضَى الحُقُوقُ

رَمَيْنا في وُجُوهِهِمُ بِرَشْقٍ ... تَغَصُّ بهِ الحناجرُ والحُلُوقُ

كأنَّ النَّبْلَ بينهُمُ جَرادٌ ... تُكَفِّيهِ شَآمِيَةٌ خَرِيقُ

. . كأنَّ هَزِيزَنا يومَ التَقَيْنا ... هَزِيزُ أباءَةٍ فيها حَرِيقُ

بكلِّ قَرارةٍ وبِكلِّ رَيْعٍ ... بَنانُ فتى وجُمْجُمةٌ فَلِيقُ

وكَمْ مِنْ سَيِّدٍ مِنّا ومنهمْ ... بذي الطَّرْفاءِ مَنْطِقُهُ شَهِيقُ

بكلِّ مَجالةٍ غادَرْنَ خِرْقاً ... مِنَ الفِتْيانِ مَبْسَمُهُ رَقِيقُ

فأشْبَعْنا السِّباعَ وأشبعوها ... فراحتْ كُلُّها تَئِقٌ يَفُوقُ

تَرَكْنا العُرْجَ عاكفةً عليهِمْ ... ولِلغِرْبانِ من شَبَعٍ نَعِيقُ

فأبْكَينا نساءَهُمُ وأَبْكَوا ... نساءً ما يَسُوغُ لهنَّ رِيقُ

يُجاوِبْنَ النِّياحَ بكلِّ فَجْرٍ ... فقدْ صَحِلَتْ من النَّوْحِ الحُلُوقُ.

إن وعي الشاعر يكشف عبر هذا التشكيل عن هوية الإنسان الذي يتظاهر

---

(٦٩) جمع محمّد فتاح عبد الجبّاوي عدداً كبيراً من المنصفات قصائد ومقطوعات أغلبها جاهلي في أطروحته للدكتوراه، انظر: محمد فتاح عبد الجباوي، «المنصفات في الشعر العربي حتى نهاية العصر الراشدي،» (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٨).

(٧٠) انظر: الأصمعي، **الأصمعيات**، ص ١٩٩ ـ ٢٠٢، و**المنصفات**، جمعها وحققها عبد المعين الملوحي، إحياء التراث القديم؛ ١٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٧)، ص ١٣ ـ ٢٧.

في طرفي الصراع وعن موقفه المأساوي في إطار الحرب البشعة التي تديم وجودها بفنائه. ولذلك نلمس تعاطفاً أكيداً مع العدو يظهر شجاعته ويحترمها، كما نلمس رثاء لتبدد الإنسان من ذاته في هذا الخصم المروع من الموت الذي لا معنى له. فَكُلّ من طرفي الصراع يجد خيرة عناصره في النهاية وقد أصبحت طعاماً للسباع والضباع والغربان ومن ثمّ، فإن كلّ أسباب الصراع تفقد أهميتها بإزاء هذه الخسارة الفادحة، وتتحول مشاعر الحقد والكراهية التي تغذيها حالة الحرب إلى تقارب ورغبة في التعرف على الآخر وتلمس مواضع ألمه ومعاناته من خلال ألم الذات ومعاناتها. إن كلاً منهما يواجه المصير نفسه ولا منتصر إلا الحرب التي تبدد إنسانيتهما معاً.

وعلى أساس هذه الرؤية كان بعض الشعراء يبكي أعداءه بعد أن يقتلهم مضطراً منهم حرب بن مسعر الذي يقول إذ قتل عدوه(٧١):

وأَوْجَرْتُهُ لَدْنَ الكُعُوبِ مُقَوَّماً ... فَخَرَّ صريعاً لليَدَينِ وللفَمِ
وغادَرْتُهُ والدَّمْعُ يجري لِقَتْلِه ... وأَوْداجُهُ تجري على النَّحْرِ بالدَّمِ

ويقول المهلهل(٧٢):

بِكُرْهِ قُلُوبِنا يا آلَ بَكْرٍ ... نُغادِيكُمْ بِمُرْهَفَةِ النِّصالِ
لها لَونٌ من الهاماتِ جَوْنٌ ... وإنْ كانتْ تُحادَثُ بالصِّقالِ
ونَبْكِي حينَ نَذكُرُكُمْ عليكُمْ ... ونقتُلُكُمْ كأنّا لا نُبالي

هذا وقد اشتهر قيس بن زهير العبسي بأنه أول من رثى قتلاه. فمن ذلك قوله في رثاء خصمه الألدّ وقتيله حذيفة بن بدر الفزاري(٧٣):

كمْ فارسٍ يُدْعَى وليسَ بفارسٍ ... وعلى الهَباءَةِ فارسٌ لم يُصْدَقِ
فابْكُوا حُذَيْفَةَ لنْ تُرَثُّوا مِثْلَهُ ... حتّى تَبِيدَ قبائلٌ لم تُخْلَقِ

---

(٧١) أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، حققه وعلق عليه محمد يوسف، ٢ ج (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ص ٦.

(٧٢) نافع منجل الراجحي، «المهلهل بن ربيعة التغلبي: حياته وشعره،» (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٨٦)، ص ٣١٠.

(٧٣) **شعر قيس بن زهير العبسي**، جمع وتحقيق عادل جاسم البياتي ([د. م.: د. ن.]، ١٩٧٢)، ص ٢٨ و٣٣.

ويقول في رثاء قتيله الآخر حمل بن بدر أخي حذيفة[٧٤]:

شَفَيْتُ النَّفْسَ مِنْ حَمَلِ بنِ بَدْرٍ   وسَيفي مِنْ حُذَيفَةَ قد شَفاني

فإنْ أكُ قد بَرَدْتُ بهمْ غليلي   فلمْ أقطعْ بهمْ إلا بَنَاني

قتلْتُ بإخْوَتي ساداتِ قَوْمي   وقدْ كانُوا لنا حَلْيَ الزَّمانِ

وليس ذلك سوى تعبير عن احتجاج الوعي على ذاته حين تكون سبباً في دمار إنسانيته والقيمة التي تمثلها وتعبير عن الرغبة المستحيلة في الإبقاء عليها. إن الوعي يعرف أنه يفقد جزءاً من إنسانية ذاته حين يقتل عدوه ويتمنى لو أنه لم يفعل، أو لو أنه لم يُضطر إلى ذلك. ولكنه لا يجد في عالمه المأساوي أدنى مجال للاختيار. إن رثاء القتلى رثاء للذات نفسها وإدانة لها على تدمير الإنسان الجميل بذاته، يقول ذو الإصبع العدواني[٧٥]:

كأنّا يومَ قُرَّى إنـ   ـما نَقتلُ إيّانا

قتَلْنا منهمُ كلَّ   فتى أبيضَ حُسّانا

ويقول الشميذر الحارثي مديناً نفسه وأعداءه[٧٦]:

وقد ساءَني ما جرَّتْ الحربُ بينَنا   بني عَمِّنا لو كانَ أمراً مُدانِيا

فإنْ قلتمُ أنّا ظلَمْنا فلمْ نكُنْ   ظلَمْنا ولكِنّا أَسَأْنا التَّقاضِيا

لكننا يجب أن نتنبه إلى أن الوعي الشعري إذ يقف هذا الموقف من الحرب ومن ذاته إنما يؤسس قيمة أخلاقية وجمالية بحدّ ذاتها. فهذا الموقف المتعاطف مع الأعداء هو تعاطف مع الحياة ضدّ الموت والدمار، ومع الجمال ضدّ القبح، ويمثل دليلاً على تعالي الإنسان فوق غرائزه التدميرية العمياء. وهو موقف غاية في النبل قد لا نجد نظيره في الآداب القديمة. إن الذات العربية المحاربة إذ تخترق دوامة الفناء لتقوضها من داخلها، تستحضر نبلها وإنسانيتها ومسؤوليتها تجاه الإنسان الذي تسعى إليه، لكي لا تتماهى فيها وتصبح جزءاً منها. وهذا يعني أن الوعي الشعري يدعو بطريقته الخاصة إلى السلام.

---

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٧٥) **ديوان ذي الإصبع العدواني**، جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمّد نايف الدليمي (الموصل: مطبعة الجمهور، ١٩٧٣)، ص ٨٤.

(٧٦) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، ص ٤٥.

غير إننا لا ينبغي أن نفهم من هذه الكلمة تلك الحالة التي يجعلها الفهم السطحي في مقابل الحرب. ذلك أن السلام لا يتضاد مع الحرب وإنما يقوّمها ويتجذر فيها ويستبقيها من حيث هي تجربة مصيرية تتجاوز الإنسان وتحفزه على اللحاق بممكنات وجوده في العالم المأساوي. ومن هنا يقول وايتهيد: «السلام هو فهم المأساة وهو في الوقت نفسه الحفاظ عليها»[٧٧].

إن السلام الذي يدعو إليه الوعي الشعري ينبثق من مواجهته لرعب عالمه واستنطاقه كي يقول القيمة والمعنى، ويعلن تعالي الذاتية على نوازعها الفردية الضيقة، لكي تمنح الجمال فرصة أن يبدأ ويستمرّ. وبهذا ينبغي تأويل مجمل الموقف الذي يقفه الوعي من الحرب. إن السلام يكون ممكناً فقط حين نفهم أن الحرب شيء لا يمكن تجنبه وأن الإنسان سيظل يحارب أبداً. وما دامت كذلك، فإن السلام يعني تحويلها إلى مصدر للقيمة والمعنى، ووسيلة لبناء الإنسان الجمالي بوصفه وجوداً في العالم المأساوي وانبثاقاً أصيلاً منه.

وفي ضوء هذه الرؤية نجد بعض الشعراء يؤكّد ذاتيته من خلال دفعه للحرب والامتناع عنها ما أمكنه ذلك، فإن لم يجد بدّاً منها ـ وهو لا يجد عادة ـ يندفع إلى مواجهتها مستنفراً كلّ ما في ذاتيته من جلال وعظمة، كما نرى في قول قيس بن الخطيم[٧٨]:

دعوتُ بني عوفٍ لِحَقْنِ دِمائهِمْ	فلمّا أَبَوا سامحتُ في حَربِ حاطبِ
وكنتُ امْرَءاً لا أبعثُ الحربَ ظالماً	فلمّا أَبَوا أشْعَلْتُها كلَّ جانبِ
أَرِبْتُ بدفعِ الحربِ حتّى رأيتُها	على الدَّفْعِ لا تزدادُ غيرَ تقارُبِ
فإن لم يكنْ عن غايةِ الموتِ مَدفعٌ	فأهلاً بها إذْ لم تَزَلْ في المَراحِبِ.

وكذلك في قول جثّامة بن قيس الكناني الذي يخوض الحرب مدركاً لما ستجره من دمار عليه وعلى عدوه[٧٩]:

. . . دعاني يشُبُّ الحربَ بيني وبينَهُ	فقلتُ لهُ لا بلْ هلمَّ إلى السَّلْمِ
فلمّا أبى أرسلتُ فضلةَ ثوبهِ	إليهِ فلمْ يرجعْ بعَزْمٍ ولا حَزْمِ

(٧٧) وايتهيد، **مغامرات الأفكار: عرض فلسفي رائع للأفكار والحضارات**، ص ٤٣٢.

(٧٨) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(٧٩) عبد الجباوي، «المنصفات في الشعر العربي حتى نهاية العصر الراشدي،»، ص ٢٠٩.

وأمهلتُهُ حتّى رماني بحَرّها — تَغَلْغَلُ منْ غَيٍّ لديهِ ومن إثْمِ

فلمّا رمانِيها رَمَيْتُ سوادَهُ — ولا بدَّ أنْ يُرمَى سوادُ الذي يَرْمِي

فكانَ صريعَ الخيلِ أوّلَ شَدَّةٍ — فبُعداً لهُ مُختارَ جَهْلٍ على حِلْمِ

فبِتْنا على لحمٍ لدى القومِ غُودِرَتْ — أَسِنَّتُنا فيهِ وباتُوا على لَحْمِ

وأصبحَ يبكي من بنينَ وإخوةٍ — حِسَانِ الوجوهِ طَيِّبِي الجِسْمِ والنَّسْمِ

ونحنُ نُبَكِّي إخوةً وبنيهُمُ — وليسَ سَواءٌ قتْلُ حَقٍّ على ظُلْمِ

إن الوعي الشعري إذ يوقن بحتمية الحرب وباستحالة الخلاص منها لا يجد أمامه سوى الدخول فيها ولكنه لا يحارب عدوه بقدر ما هو يحارب الحرب نفسها. وهكذا أصبحت مجالاً لوجود الإنسان الجمالي العربي، وتحولت إلى نظام للمعنى ولقيم الفروسية والفتوة.

وبهذه الحقيقة ينبغي إعادة النظر في كلّ ذلك الشعر الحماسي المجلجل الذي يعلن عن ضراوته اللانهائية على أنه توكيد لجمالية الإنسان ولوعيه بقيمته المطلقة وهو يحارب الحرب من أجل المعنى. وذلك ما يتظاهر في أوجه عديدة أولها أن الشعراء كثيراً ما يؤكّدون أنهم يخوضون الحرب لا من أجل المغانم والأسلاب وإنما من أجل إثبات فروسيتهم ووجودهم للمعنى. يقول عنترة[٨٠]:

هلا سألْتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ — إنْ كنتِ جاهلةً بما لمْ تَعْلَمي

... يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوقيعةَ أنّني — أغشى الوغى وأَعَفُّ عندَ المَغْنَمِ

ويقول قيس بن زهير العبسي[٨١]:

تركْتُ النِّهابَ لأربابِهِ — وأكرهْتُ نفسي على ابْنِ الصَّعِقْ

جعلتُ يَدَيَّ وِشاحاً لهُ — وبعضُ الفوارِسِ لا يَعْتَنِقْ

ويفخر هِدْمُ بن عمار الكلابي بعفة انتصار قومه وحفظهم لكرامة المهزومين[٨٢]:

تلاقَيْنا ونحنُ بَنُو عُمومٍ — وشَبَّتْ بينَنا نارُ الذُّحولِ

فلمْ نَذْعَرْ نساءَهُمُ بِسَبْيٍ — ولمْ نَسْلُبْ سرابيلَ القَتِيلِ

---

(٨٠) **ديوان عنترة**، ص ٢٠٧ ـ ٢٠٩.

(٨١) **شعر قيس بن زهير العبسي**، ص ٣٠.

(٨٢) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ٢، ص ٢٧٨.

ويأتي كَنارُ بن صريم الجرمي بفكرة غاية في العمق حين يرى أن غنيمته الحقيقية التي يغنمها إذ يهزم أعداءه هي كلّ ما حققوه من وجودهم للقيمة والمعنى[٨٣]:

أرُدُّ الـكَـتِـيـبـةَ مَـفْـلُـولـةً   وقـدْ تَـرَكَـتْ لِـيَ أَحْـسـابَـهـا

والوجه الآخر الذي تتظاهر فيه الحرب حرباً من أجل المعنى الجمالي هو الإقدام والشجاعة والثبات بوجهها، وذلك ما يذكرنا بجانب من فكرة الموت الجمالي. يقول معقل بن شِنّ الأسدي[٨٤]:

أقـولُ لـنـفـسٍ لا يُـجـادُ بـمـثـلِـهـا   رُوَيْدَكِ ألا تُشْفِقي حينَ مَشْفَقِ

رويدَكِ حتّى تعلمي عمَّ تنجلي   عَمايَةُ هذا العارِضِ المتألِّقِ

معلناً أنه ينبغي له التغلب على الخوف من الموت أو التضحية بنفسه الفريدة من أجل أن يعرف ما ستنجلي عنه المعركة، وليس ثمة ما ينجلي هنا سوى معنى وجوده وقيمته التي تستمد من ثباته في المواجهة.

ويستحضر عمرو بن الإطنابة قيمة وجوده للمعنى ليواجه الموت به وليعينه على الثبات والانتصار فيقول[٨٥]:

أَبَـتْ لـي عِـفَّـتِـي وأَبَـى بـلائـي   وأخذي الحمدَ بالثَّمَنِ الرَّبِيحِ

وإعطائي على المكروهِ مالي   وإقدامي على البطلِ المُشِيحِ

وقَوْلي كلّما جَشَأَتْ وجاشَتْ   مكانَكِ تُحْمَدي أو تَسْتَرِيحي

لأَدْفَعَ عن مَآثِرَ صالحاتٍ   وأحمي بعدُ عنْ عِرْضٍ صَحيحِ

إن هذا الموقف يستند إلى وعي الذات الشعرية بقيمتها ومسؤوليتها تجاه ما هو جمالي في الإنسان وذلك ما يدفعها إلى دخول هذه المواجهة المأساوية لأنها المعبر الوحيد الذي يتيحه الوجود في فضاء الدهر إلى المعنى. ولعل هذا الوعي بالمسؤولية تجاه الإنسان يجعل بعض الشعراء لا يكتفي بإنقاذ ذاته من ضراوة الحرب إنما يوسع من مدى فاعلية وجوده لكي ينقذ الآخر ويحميه، فهذا حاتم الطائي يقول في ذلك[٨٦]:

أَمَـاوِيَّ إنّـي رُبَّ واحـدِ أُمِّـهِ   أَجَرْتُ فلا قَتْلٌ عليهِ ولا أَسْرُ

---

(٨٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٠.

(٨٤) أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحتري، **الحماسة**، نقله عن صورة فوتوغرافية. . . كمال مصطفى (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩)، ص ٢.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ١.

(٨٦) الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، ص ٢١٢.

وأبو زبيد الطائي يعلن أن إنقاذه للآخر وحمايته تعزيز لقهره الموت ولتفوقه عليه بالبطولة فيقول[٨٧]:

رُبَّ مُسْتَلْحِمٍ عليهِ ظِلالُ الـ ـمَوْتِ لهفانَ جاهدٍ مَجهودِ

خارجٍ ناجذاهُ قد بَرّدَ الْمَوْ تُ على مُصْطَلاهُ أيَّ بُرودِ

غابَ عنهُ الأدنى وقد وردتْ سُمْـ ـرُ العوالي إليه أيَّ وُرودِ

ثمَّ أنقذتهُ وفرَّجْتُ عنهُ بغَمُوسٍ أو ضربةٍ أُخْدُودِ

بحسامٍ أو زرّةٍ من نَجيضٍ ذاتِ رَيثٍ على الشُّجاعِ النَّجيدِ

ويقول أُشابة بن سيفان البجلي مبيّناً عمق وعيه بالمسؤولية تجاه الآخر وحرصه على إنقاذه من الموت[٨٨]:

ومُسْتَلْحَمٍ يَدْعو وقدْ ساءَ ظَنُّهُ بمَهْلَكَةٍ والخيلُ تَدْمَى نُحُورُها

كَرَرْتُ عليهِ والجيادُ كأنَّها قَنَا زاعِبيٍّ لم يَشِنْها قُطُورها

فنَهْنَهْتُ عنهُ أوّلَ الخيلِ إنّني صبورٌ إذا الأبطالُ ضَجَّ صَبُورُها

وعِيذٌ لِمَنْعِ المُسْتَضافِ اتَّقَتْ بهِ خناذِيذُ يَغْتَرُّ الإناثَ ذُكُورُها

وهنا أريد الإشارة إلى مسألة مهمة هي أن هذا الموقف البطولي موقف تشكيلي شعري، بمعنى أن الحرب تفرض على البطل أن يكون كذلك شعريّاً وجماليّاً، وهذا هو السبب في إننا نجد شعراء لا يجدون في الفرار عاراً كما هو متوقع، بل وجه آخر من وجوه البطولة نفسها، حتّى إنّه كما يبدو، يتحول إلى قيمة خاصة. يقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي وهو من أشهر فرسان الجاهلية[٨٩]:

ولقد أجمعُ رِجلَيَّ بِها حَذَرَ الموتِ وإنّي لَفَرُورْ

ولقد أعطِفُها كارهةً حينَ للنَّفسِ من الموتِ هَرِيرْ

كلُّ ما ذلكَ منّي خُلُقٌ وبكلٍّ أنا في الرَّوْعِ جديرْ

(٨٧) **شعر أبي زبيد الطائي**، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٧)، ص ٤٤ ـ ٤٦.

(٨٨) البحتري، **الحماسة**، ص ٥٩.

(٨٩) **ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي**، صنعه هاشم الطعان، سلسلة كتب التراث؛ ١١ (بغداد: المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، [١٩٧٠])، ص ٣٧.

ومن ذلك أيضاً قول أوس بن حجر الذي يعتذر عن فراره[٩٠]:

أجاعلةً أُمُّ الحُصَيْنِ خَزَايةً ... عليَّ فِراري أنْ لقيتُ بني عَبْسِ

. . . فأُبْتُ سَليماً لمْ تُمَزَّقْ عِمامَتي ... ولا صفحتي وقعُ القواضبِ بالتُّرسِ

وليسَ يُضَرُّ المرءُ من جُبْنِ يومهِ ... إذا عُرِفَتْ عنهُ الشجاعةُ في أمسِ

ويذهب بعض الشعراء في هذا الصدد إلى حدّ تشكيل هروبه تشكيلاً جماليّاً، كالحارث بن وعلة الجَرمي[٩١]:

فِدًى لكما رِجْلَيَّ أُمّي وخالتي ... غداةَ الكُلابِ إذ تُحَزُّ الدَّوابرُ

نجوتُ نَجاءً لم يرَ الناسُ مثلَهُ ... كأنّي عُقابٌ عندَ تَيمَنَ كاسِرُ

خُدارِيةٌ سفعاءُ لَبَّدَ ريشَها ... من الطَّلِّ يومٌ ذو أهاضِيبَ ماطرُ

هنا يحول الشاعر ذاته وهو يفرّ من المعركة إلى عقاب كاسرة قد بللها المطر الغزير، وهذه الصورة تعبر تشكيليّاً عن سرعة الفرار من جهة، لكنها من جهة أخرى، تعكس شعوراً بالبطولة في عمق الحالة، لأن العقاب ترميز للقهر والسطوة، على الرغم من تحول ماهيتها هنا إلى ضدها، وذلك ربما ليوحي الشاعر أن فراره من المعركة سيعقبه كرة على أعدائه. إننا هنا بإزاء وعي شعري يعيد تشكيل القيم، فيحول الواقعي المعيب إلى قيمة جمالية مفضلة ومبررة[٩٢].

وثمة وجه آخر ذو أهمية فائقة في ما نحن بصدده من استنباط المعنى الجمالي وتأسيسه في الحرب وبها، وأعني به تلك الرؤية الجمالية التي تستوعب الحرب وتعيد صياغتها. فبالإضافة إلى تلك الصورة البشعة القبيحة التي تتشكل بها ـ وهي تشكيل

---

(٩٠) أوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د. ت.])، ص ٦٨.

(٩١) الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، القصيدة رقم ٣٢.

(٩٢) انظر: البحتري، **الحماسة**، الأبواب ١٧ ـ ١٩ و٢٥ ـ ٢٦، حيث يورد نماذج كثيرة من الشعر الجاهلي في موضوع الفرار. وجدير بالذكر أن صاحب **الأغاني** يروي قصة عن هرب عبد الرحمن بن الأشعث ولجوئه إلى رتبيل ملك الترك، وينسب إلى الملك قوله تعليقاً على أبيات في الفرار: «يا معشر العرب حسّنتم كلّ شيء حتى حسّنتم الفرار». انظر: علي بن الحسين أبو الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني**، تحقيق محمد علي كبير ورفيقيه (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ج ٥، ص ١١٢. وبغض النظر عما إذا كانت القصة صحيحة أم لا، فإنها تؤشر نظرة العرب إلى الشعري بوصفه مسألة جمالية وتشكيلية، بغض النظر عما إذا كان الأمر مكروهاً، في الواقع. إنها مسألة أسطقة.

جمالي من حيث الماهية ـ وبإزائها، فإن الوعي الشعري يذهب أحياناً إلى إظهار جمال الوجود الإنساني في الحرب، فكأنه بذلك يجعلها عاملاً أساسيّاً لظهور هذا الجمال، فمن ذلك قول عبد العزّى بن وديعة المزني مشكّلاً حركة القتال في المعركة وهزيمة الأعداء(٩٣):

كأنَّ سيوفَنا فينا وفيهِمْ سَحابٌ يَسْتَهِلُّ ويَسْتَطيرُ

كأنَّهُمُ وقدْ ولّوا سَحابٌ لهُ زَجَلٌ تُكَرْكِرُهُ الدَّبُورُ

ويقول خِداش بن زهير في تشكيل مشابه(٩٤):

فجاؤوا عارضاً بَرَداً وجِئْنا كما أَضرمْتَ في الغابِ الوُقُودا

مثله قول عبد الشارق بن عبد العزّى الجُهَني(٩٥):

فجاؤوا عارضاً بَرَداً وجِئْنا كمِثْلِ السَّيْلِ نَرْكَبُ وازِعِينا

... فلمّا لم نَدَعْ قَوساً وسَهْماً مَشَينا نحوَهُمْ ومَشَوا إلينا

تَلأْلُؤَ مُزْنَةٍ بَرَقَتْ لأُخْرى إذا حَجَلُوا بأسيافٍ رَدِينا

فَمَنْ يَرَنا يَقُلْ سَيْلٌ أَتِيٌّ نَكُرُّ عليهِمُ وهُمُ عَلَينا

فهذه التشكيلات ذات ماهية جمالية بذاتها من حيث الرؤية التي تحاول أن تقوض ماهية الحرب وقبحها بأن تعيد تأسيس الوجود الإنساني المحارب وتخيّل في الجيوش ظواهر طبيعية هائلة من السيول المتدفقة والحرائق المشتعلة والرياح العاصفة والسحب الثقال لتثبت عظمة الإنسان وقوته الخارقة من خلالها.

وبالرؤية الجمالية نفسها يشكل عمرو بن معد يكرب الزبيدي ذاته وفرسه كوكباً مضيئاً يقتحم المعركة مشيراً إلى تعاليه بالجمال والنور على قبح الحرب وبشاعتها(٩٦):

... لَمّا رَأَوْني فوقَ طِرْفٍ رائعٍ وَسْطَ الكَتيبةِ مثلَ ضوءِ الكَوْكَبِ.

---

(٩٣) **الحماسة الشجرية**، تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي، إحياء التراث القديم؛ ٢٣ و٢٤، ٢ ج (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٠)، ج ١، ص ١٤٨.

(٩٤) يحيى وهيب الجبوري، **شعر خداش بن زهير العامري** (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٦)، ص ٤٣.

(٩٥) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ١، ص ١٥٢ ـ ١٥٣.

(٩٦) **ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي**، ص ٣٠.

ويقول عنترة معبراً عن رؤيته الجمالية المحضة للحرب حين يستحضر في تفاصيلها جمال حبيبته[97]:

ولـقـدْ ذَكَـرْتُـكِ والـرِّمَـاحُ نَـواهِـلٌ   مِنِّي وبِيضُ الهِنْدِ تَقْطُرُ من دَمِي

فَـوَدَدْتُ تـقـبـيـلَ الـسُّـيـوفِ لأنَّـهـا   لَـمَـعَـتْ كَـبـارِقِ ثـغـرِكِ الـمُـتَـبَـسِّـمِ

ويمكن أن ندخل في هذا السياق كلّ ما قاله الشعراء الجاهليون في وصف الخيل والفرسان والأسلحة مما لا مجال له هنا لكثرته، فَكُلّ ذلك تعبير عن فاعلية الوعي الشعري وإصراره على إنجاز ذاتيته ليس في الحرب ولكن بها أيضاً.

إن كلّ ما بينته آنفاً يؤصل العلاقة بين الحرب في ماهيتها الشعرية وبين المعنى الجمالي بوصفه نتاج فاعلية الوعي الشعري المعرفية والوجودية التي عمقت الإحساس بمأساوية العالم إلى الدرجة التي استطاعت معها أن تجد الجمال في القبح والحيوية في الفناء، وأعتقد أن هذه الفاعلية هي جوهر الإنسان العربي الجمالي من حيث هو سعي وكفاح. يقول عروة بن الورد مؤكّداً اختيار الموت وتفضيله على السلبية[98]:

فإنْ نـحـنُ لـم نـمـلِـكْ دِفـاعـاً بـحـادثٍ   تُـلِـمُّ بـهِ الأيّـامُ فـالـمـوتُ أجـمـلُ

ويقول عبد الله بن ثعلبة الأزدي[99]:

إنّـي إذا نـادى الـمُـنـادي لـيـلـةً   إحـدى لـيـالـي الـدَّهْـرِ لـم أتَـعَـلَّـلِ

أسـعـى إلـيـهِ ولا يـرانـي قـاعـداً   بـيـنَ الـقُـعُـودِ مـعَ الـنِّـسـاءِ الـغُـزَّلِ

فـلـعـلَّ مـا أُدْعَـى لـمـا أنـا فـاعـلٌ   ولِـمَ الـحـيـاةُ إذا امْـرُؤٌ لـم يَـفْـعَـلِ؟

وفي هذا البيت الأخير تتجسد رؤية الوعي الشعري العربي لذاته وإيجابيته في الوجود الحيوي الفاعل، وفيه تتكشف عظمة هذا الوعي بوصفه وجوداً لذاته في العالم، والقيمة العليا للإنسان الجمالي الذي يسعى إليه بوصفه قيمة كلّ القيم وأساس كلّ نظام للمعنى.

---

(٩٧) **ديوان عنترة**، تحقيق فوزي عطوي ([د. م.: د. ن.]، ١٩٦٨)، ص ١٥٠. والبيتان ليسا موجودين في الروايات الموثقة لمعلقة عنترة، بتحقيق مولوي.

(٩٨) عروة بن الورد العبسي، **ديوان عروة بن الورد**، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفي سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي، مديرية إحياء التراث القديم (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦)، ص ١٣١.

(٩٩) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ١، ص ٧٦.

الفصل السادس

القيمة الجمالية وحضارة المعنى الشعري

نصل الآن إلى الوجه الأكثر عمقاً وأهمية من تأويل الجمال الشعري بوصفه وجوداً لذاته والذي يتمثل في مسألة القيمة وعلاقتها بالإنسان العربي الجمالي بنية وتكويناً. والواقع أن كلّ بحث في الجمال يرتبط جوهرياً بفكرة القيمة، لأن الجمال أصلاً قيمة من القيم الكلية الثلاث ـ مع الحق والخير ـ وقد أشرت طوال الفصلين السابقين إلى القيمة التي حاول الوعي الشعري العربي أن يجعلها ما به ومن أجله يتأسس الإنسان الجمالي بوصفه ذاتاً عارفة معروفة (تعرف ذاتها بذاتها وبعالمها)، وهذا ما سأحاول هنا تعميق البحث فيه، ولنبدأ بتوضيح ماهية القيمة أولاً.

عندما يحدثنا الفلاسفة عن القيمة فإنّهم يفهمونها ضمن رؤيتهم للإنسان ولموقعه في نظام المعنى الذي يريدون بناءه، أي أن كلّ بحث في القيمة ينطلق من الإنسان ويتأطر به. ومن ثمّ، فإننا لا يمكن أن نفهم القيمة فهماً مجرداً، لأنها تُحايِثُ المعرفة وتحايث مبدأها الضروري (الوعي) والوجود المعرفي للإنسان. ومن هنا قيل في تعريفها إنها «الشرط الذي يلازم كلّ وجود، والنظام الذي يحكمه»[1]. والمقصود بالوجود هنا الإنسان بوصفه فاعلية واعية بذاتها. وكل معرفة يؤسسها الوعي إنما هي في النهاية مؤطرة بتقويم ما سواء للذات العارفة أو للموضوع المعروف أو للمعرفة نفسها. ومن ثمّ، فإن وجود الوعي لذاته يساوي وجوده للقيمة. وإذا كان الفلاسفة يعرّفون القيمة عادة بالإرادة أو الرغبة أو الاهتمام أو المصلحة أو المنفعة. . . الخ[2]

---

(١) انظر: عادل العوّا، **القيمة الأخلاقية** (القاهرة: الشركة العربية للطباعة والصحافة والنشر، ١٩٦٥)، ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٢) يعد مبحث القيمة أهم مباحث الفلسفة الحديثة، ولذلك تعددت تعريفات القيمة وتعارضت في ما بينها لتعارُض المواقف الفلسفية وأسسها. انظر: المصدر نفسه، ص ١٨١ وما بعدها؛ صلاح قنصوة، **نظرية** =

فإن كلّ هذه المعرِّفات يمكن ردها إلى قصدية الوعي. وهذا الرد مطلوب هنا بصورة ملحّة لأنه ينفي عن القيمة بوصفها شرطاً لوجود الإنسان كلّ الحدود البايولوجية أو النفسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية. التي تضيق عن استيعاب فكرة القيمة بماهيتها هذه[٣] كما يفسر معنى مطلقية القيم التي طالما ألحّ عليها الفلاسفة المثاليون، ويمنحها فهماً جديداً يؤصلها في الوجود جوهرياً.

إن قصدية الوعي إذ تتجه إلى إدراك الماهيات ومعرفتها إنما تسعى إلى استنباط المعنى منها، وذلك ما ينتقل بالذات من الوجود الغفل إلى الفاعلية المتعالية. فالوعي يقصد الماهيات ليقصد ذاته ويؤسس تعاليها، وليس التعالي هنا سوى تجاوز الواقع بالحقيقة، ذلك أن المعرفة في النهاية هي ما يجعل الوجود في العالم ممكناً إذ تؤسسه في القيمة، وبهذا ستصبح المعرفة طريقاً لتعالي الذات على ذاتها وواقعها. ومن هنا يعرّف سارتر القيمة بأنها عوز دائم إذ تعرب عن جهد الشخص الذي هو دائماً على مبعدة من ذاته من أجل أن يحققها بصورة تامة في ذات عيانية[٤].

يترتب على هذا أن القيمة ستكون شرطاً لإظهار الآنية لأنها بمثابة الوجود الإمكاني أو الماهوي الذي يوجهها ويضبطها ويحفزها على أن توجد وتصير، كما إنها ستكون شرطاً لظهورها لأن الآنية سلوك والسلوك تعبير عن الذات. وعليه فإن قصدية الوعي تقرر أن ما له قيمة هو ما له معنى، وأن الذات هي المجال الخاص بالمعنى والقيمة وإطارهما، وبالتالي فإن مطلقية القيمة ستصبح السعي إلى الوجود وتحقق الآنية وجوداً في العالم ـ في آن واحد.

إن الوعي يعرف ذاته وعالمه في القيمة التي يستنبطها منهما ويسبغها عليهما وهذا يؤدي إلى أن الطابع القصدي للقيمة سيعكس موقف الوعي من ذاته ومن عالمه وتأكيده لهما. وما دامت القيمة تعبيراً عن الذات موجهاً بإمكانات وجودها، فإنها سترتبط بعمق بإبداعية الوعي في تأسيس المعنى، وهذا ما يجعل الذات أكبر من ذاتها

= **القيمة في الفكر المعاصر** (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص ٤٥ ـ ٤٦ و٥٣ وما بعدها؛ أحمد عبد الحليم عطية، **القيم في الواقعية الجديدة** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ١٥١ ـ ١٥٥، ١٦٠ ـ ١٦٣ و١٩١ وما بعدها، وجميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ج ٢، ص ٢١٢ ـ ٢١٥.

(٣) إن كلّ المعرِّفات التي تستخدم لتوضيح مفهوم القيمة تتضمن فكرة السببية والضرورة. ولقد بين بول سيزاري أن هذه الفكرة لا تفسر القيمة إلا تفسيراً أحادياً. وأن النسبية الخاصة بالقيمة تركيب من الضرورة والتجاوز، أو الواقع والحقيقة بوصفها مثلاً أعلى.

(٤) انظر: بول سيزاري، **القيمة**، ترجمة عادل العوا (بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٣)، ص ٧٦.

ومن وجودها في العالم دوماً. أي أن الذات إذ توجد للمعنى يعني أن توجد به وأن توجد لتعاليها، والقيمة اشتقاق من ذلك وسعي مستمر. إن الإنسان يرى وجوده الماهوي في آنيته فقط عندما يجعلها تجسيداً لسعيه إلى القيمة وكفاحه من أجلها.

وفي ما يخص موضوعنا، فإن الجمال بوصفه معرفة وقيمة كلية يمكن أن يستوعب وجود الإنسان للمعنى ولوعيه بالضرورة والتجاوز وبالواقع والحقيقة، بحيث يصبح الإنسان الجمالي آنية للقيمة الجمالية سعياً وتعالياً ووجوداً ماهوياً. وعلى هذا الأساس وفي ضوء الأفكار السابقة عن ماهية القيمة، لنحاول الآن استكشاف أوجه الوجود الذي كان الوعي الشعري العربي يحياه من أجل القيمة الجمالية.

أولاً: الإنسان الجمالي العربي بطلاً حضارياً (قمرياً)

إن الوجود للمعنى وللقيمة يتطلب كفاءة خاصة تُشتق من إبداعية الوعي وفاعليته وإيجابيته إذ يعيد تأويل الماهيات ويجعلها معبراً لتأسيس ما يريد، الأمر الذي يشير إلى علاقة فكرة القيمة بالبعد الثقافي للإنسان وبالطابع البطولي لوجوده من أجلها.

ولا بدّ من الانتباه إلى أن البعد الثقافي كان دائماً يتضمن كلّ مفاهيم البطولة، أي أنها كانت دائماً بطولة ثقافية بحصر المعنى. فَكُلّ بطل يحدثنا عنه التاريخ ما هو إلا **وظيفة** تتكثف فيها روحية الجماعات وحاجاتها الوجودية ومُثُلها العليا وقيمها، وذلك ما يؤلّف في مجمله ما نصطلح عليه بالثقافة أو الحضارة بمعناها الفلسفي.

والمسألة المهمة التي أريد التنبيه عليها هنا، أن البطولة تأويل وحاجة، بمعنى أنه لا يوجد أبطال حقيقة، لكن الوعي الجماعي عادة ما يميل إلى **صنع** أبطاله لأنه يجد فيهم هويته الحضارية الموحّدة والنامية. إن الوعي يؤوّل سعيه ووجوده للقيم وتعاليه حين يجسدها في ذوات معينة، وهذا جوهر ما نجده من مفاهيم البطولة سواء ما كان منها أسطورياً أو دينياً أو شعبياً أو فلسفياً.

وإذا كان توماس كارليل يجعل روح البطولة المحرك الأول لتقدّم الإنسانية وازدهارها[٥]، فإن ذلك يشير إلى الطابع الإبداعي للوعي الحضاري، وهذا ما يؤكّده من جانب آخر حين يحدد وظيفة البطل بأنه **البادئ**[٦] أي التاريخي الذي يمتلك

---

(٥) انظر: توماس كارليل، **الأبطال**، عربه محمد السباعي (القاهرة: المطبعة المصرية؛ الدار القومية للطباعة، [١٩٣٠])، ص ٢٧.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٥.

قدرات متفوقة (قدرات وعي) تمكّنه من استيعاب حركة واقعه وتمثلها بحيث يستطيع أن يتدخل فيها لا بهدف إعاقتها، بل لاكتشاف قانونها وتحويل مسارها باتجاه جديد يجسد حاجة الوعي الجماعي للتجدد والبدء ثانية. إن القدرات التي يمتاز بها البطل البادئ ما هي إلا تعبير عن الطاقة المتجمعة في كيان الجماعة والتي تتحفز للانطلاق والفعل، كما إنَّ كلّ المعوقات التي تواجه البطل البادئ ليست سوى تعبير عما يكبح هذه الطاقة والذي يتأصل في بنية الوعي الواقعية. وهذه الفكرة ترتد إلى التفسير الهيغلي للتاريخ من حيث هو تاريخ وعي الإنسان بحريته، فالوجود للقيمة في واقع كابح معوق يساوي وجود الإنسان لذاته ومن ثمّ، لحريته، لأن الوجود للذات يساوي عند هيغل الوجود للحرية[٧].

إن هذه التفسيرات يمكن أنْ تحكم وظيفة الوعي الشعري العربي وتاريخيته، غير أنه كان يجسد بطولته الحضارية ووجوده للقيمة في الإنسان الجمالي بوصفه آنية شعرية. وفي ضوء هذه الفكرة نستطيع استحضار كلّ التفصيلات التي ذكرتها في المبحثين السابقين مما يخص التأسيس الجمالي للذات الشعرية وللعالم الشعري على أنها مظاهر من بطولة الوعي الحضارية التي تشتق من ذاتيته، وكل ما سأفعله في هذا المحور والمحاور اللاحقة هو استكشاف هذه المظاهر من زاوية القيمة.

إن ذاتية الوعي الشعري الأصيلة لم تكن ترى الإنسان الجمالي خارج نطاقها، بمعنى أنها كانت تتمثله في ذاتها. لقد كان الشاعر العربي بطلاً حضاريّاً بادئاً بـ ذاته. وكان لا يستطيع أن يوجد للقيمة إلا بوصفها تجسداً عينيّاً لإنسانيته الجمالية هو. فحتى المدح أو الرثاء أو الفخر القبلي ليست سوى إسقاطات لهذا التجسد على الآخر؛ إن ذاتيته توحد بين الذات والقيمة وتؤطر هذا التوحيد بالجمال وتشتقه منه.

والفكرة الأساسية التي ينطلق منها الوعي الشعري هي أن بناء الوجود للقيمة مسألة جمالية تحديداً، أو بكلمة أخرى، إن الجمال هو جوهر الوجود للقيمة، وهذا ما يؤكّده قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي[٨]:

ليسَ الجمالُ بِمِئْزرٍ	فاعْلَمْ وإنْ رُدِّيتَ بُرْدا
إنَّ الجمالَ معادنٌ	ومناقبٌ أورثنَ مجداً

(٧) انظر: جورج هيجل، **محاضرات في فلسفة التاريخ**، ترجمة وتقديم وتعليق إمام عبد الفتاح إمام، ط ٢ (بيروت: دار التنوير، ١٩٨١)، ج ١: **العقل في التاريخ**، مراجعة فؤاد زكريا، ص ٨٣.

(٨) **ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي**، صنعه هاشم الطعان، سلسلة كتب التراث؛ ١١ (بغداد: المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، [١٩٧٠])، ص ٦٧.

وكذلك قول السموأل[٩]:

إذا المرءُ لم يَدْنَسْ من اللؤمِ عِرْضَهُ ... فكلُّ رداءٍ يرتديهِ جَميلُ

غير أن هذا البناء كان يستمد كيانه من المأزق الوجودي والمعرفي نفسه الذي يعاود الظهور في كلّ وجه من وجوه الجمال الشعري العربي، وأعني به الدهر والموت. إن الوجود للقيمة جمالي لأنه في أساسه مواجهة للدهر، وأن أهم ما يميز الإنسان الجمالي هو فاعليته المطلقة في أن يمارس ما يمليه عليه وعيه ويحققه فعلاً على الرغم من سطوة المعوق القاهر، وعلى الرغم من الموت.

إن الوعي بجوهرية القيمة وضرورة الوجود لها يجعل الذاتية تتعالى على الموت بأن تؤسس الإنسان الجمالي فيه وفي الدهر قهراً، يقول العباس بن مرداس السلمي[١٠]:

ولي نفسٌ تَتُوقُ إلى المعالي ... سَتَتْلَفُ أو أُبَلِّغَها مُناها

ويقول عدي بن زيد العبادي موضحاً جمالية الوجود للقيمة في الموت وبفعله أيضاً[١١]:

... فلوْكنتَ الأسيرَ ولم أَكُنْهُ ... إذاً علمتْ مَعَدٌّ ما أقولُ

لما قصّرتُ عن طلبِ المعالي ... فتَقْصُرُني المنِيّةُ أو تطولُ

فإنْ أهلَكْ فقدْ أبليتُ قومي ... بلاءً كلُّهُ حسنٌ جَميلُ

لنلاحظ هنا هذا التوكيد على جمالية الفعل الإنساني، إن قيمة الإنسان الجمالي الذي يتشكل هنا تكمن في قدرته على تجاوز المعوق وعلى أن يوجد لقيمه العليا. وهذا هو أساس البطولة الحضارية بالنسبة إلى ذاتية العربي التي تصبح بالوعي مطلقة كالدهر في مواجهة الدهر، بل أشدّ فاعلية منه. يقول دريد بن الصِّمّة[١٢]:

ولي جِنانٌ شديدٌ لو لَقِيتُ بهِ ... حوادثَ الدَّهرِ ما جارتْ على بَشَرِ

كمْ قدْ عركْتُ مع الأيامِ نائبةً ... حتّى عرفتُ القضا الجاري مع القَدَرِ

---

(٩) **ديوان السموأل**، صنعه أبو عبد الله نفطويه؛ تحقيق الشيخ محمّد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥)، ص ١٠.

(١٠) **ديوان العباس بن مرداس السلمي**، تحقيق وجمع يحيى الجبوري (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٦٨)، ص ١١٠.

(١١) عدي بن زيد العبادي، **ديوان عدي بن زيد العبادي**، جمع وتحقيق محمّد جبار المعيبد (بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٥)، ص ٣٤.

(١٢) **ديوان دريد بن الصمة الجشمي**، قدم له شاكر الفحام؛ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي (دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١)، ص ١٢٥.

عُمْري معَ الدهرِ موصولٌ بآخره		وإنّما فضلُهُ للشمسِ والقَمَرِ

وما تبينه هذه الأبيات أن الوعي الشعري يكرس وجوده الذاتي لغاية واحدة هي معرفة القانون الذي يحكم واقعه، والتعبير عنه وتأسيسه حقيقة. لكن هذه الحقيقة تتضمن من جهة أخرى جمالية الذات التي لا توجد للقيمة إلا بمواجهة الدهر حتّى النهاية. ومن ثمّ، فإن هذه المواجهة تصبح قيمة مطلقة بذاتها. إن الذاتية البطولية كفاح أبدي يريد أن يستمرّ ما دام الدهر موجوداً.

والمسألة المهمة في هذا السياق أن ذاتية الوعي الشعري تزداد أصالة وفاعلية وتزداد تمسكاً بوجودها للقيمة كلّما تعمقت في موتها وتوحدت فيه. وهذا ما يؤكّده خداش بن زهير في قوله[١٣]:

ذَرِيني أصطَبِحْ كأساً وأُودي		مع الفتيانِ إذْ صَحِبُوا ثمودا
فإنّي قدْ بَقِيتُ بقاءَ حَيٍّ		ولكنْ لا بقاءَ ولا خلودا
وإنَّ المرءَ لم يُخْلَقْ سِلاماً		ولا حَجَراً ولم يُخْلَقْ حَدِيدا
ولكنْ عائشٌ ما عاشَ حتّى		إذا ما كادَهُ الأيامُ كِيدا
... أنا الحامي الذِّمَار وَليثُ غابٍ		أَشُبُّ الحربَ أُشْعِلُها وَقودا
أَهُمُّ فلا أُقَصِّرُ دونَ هَمّي		أنالُ الغُنْمَ والبَلَدَ البعيدا

فوعي الشاعر هنا يعترف بأن وجوده الإنساني محدود بالموت في فضاء الدهر، فهو ليس حجراً ولا حديداً لكي يتمكن من البقاء والديمومة متعالياً على فعل الأيام (الدهر). لكن ذلك بالضبط ما يحفز ذاتيته لتطلق العنان لفاعليتها المطلقة التي تتأجج حماساً وضراوةً ومضاءً. إن الحرب التي سيشنها هذا البطل على أعدائه إنما هي تحول وظيفي للخمر التي يريد أن يشربها لينسى رعب مصيره ويتقبل فناءه. أي أن الشاعر يصالح موته بنشوة الفعل المطلق الذي يحياه ويجسده في ذاته، على الرغم من محدودية الإمكانات المتاحة. هنا يكمن تأويل ما نلحظه عموماً على بطولية الشاعر العربي، أعني ذلك الاعتداد العظيم بالذاتية وبأنها مصدر كلّ قيمة، ومن ثمّ، فإنها تحرص على أن تفرض قوانين وجودها للقيمة ومنطقها في استنباطها وتأسيسها قسراً على واقعها. فما دامت محاصرةً بالموت من جهة وبفقر الواقع من جهة أخرى، فإن لها أن تفعل كلّ ما من شأنه أن يمنحها خلاصها، وهذا الخلاص غير ممكن إلا بالوجود

---

(١٣) يحيى وهيب الجبوري، **شعر خداش بن زهير العامري** (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٦)، ص ٤٠ ـ ٤٥.

للقيمة وجوداً مطلقاً فاعلاً وإيجابيّاً. إن الوعي الشعري يقرر أن ثمن قبوله بالموت هو أن يمنح ذاته حقّاً مطلقاً في الوجود.

لذلك كان الشاعر يرى بطولته في تشكيل ذاته متحكماً مسيطراً يعطي حين يشاء بحيث يتجاوز كلّ حدود العطاء ويمنع حين يشاء حتّى ليملأ عالمه دماً دون ما يريد منعه، ثمّ يرى في ذلك غاية الجمال الإنساني الذي يسعى إليه. يقول حاتم الطائي[(١٤)]:

وإنّي لأَقْرِي الضَّيفَ قبلَ سُؤالِهِ ... وأطعنُ قِدْماً والأَسِنَّةُ تَرْعُفُ

وإنّي لأَخْزَى أنْ تُرى بِيَ بِطْنةٌ ... وجاراتُ بيتي طاوياتٌ ونُحَّفُ

وإنّي لأُغْشِي أبعدَ الحيِّ جَفنتي ... إذا حَرَّكَ الأَطنابَ نَكْباءُ حُرْجُفُ

وإنّي لأَرْمي بالعداوةِ أهلَها ... وإنّيَ بالأعداءِ لا أَتَنَكَّفُ

وإنّي لأُعطي سائلي ولَرُبَّما ... أُكَلَّفُ ما لا أستطيعُ فأَكْلَفُ

إن جمالية الوجود البطولي للقيم تتخذ هنا مسارين، الأول يتمثل في الانفتاح المطلق على الآخر ومنحه المقومات الضرورية للوجود حتّى لو كان ذلك مستحيلاً بحكم متطلبات الواقع الملحة التي تفرض على الذات انغلاقها على أنويتها، أي أن هذا المسار يتحقق قيمة جمالية في مقابلة الانفتاح والتعالي بالوجود الذاتي للانغلاق والعزلة في حدود الأنا الضيقة. والمسار الثاني يتحقق في منعة الذاتية واعتدادها بوجودها للقيمة وحمايتها لها وللآخر من الأعداء. وكلّ من المسارين يُشتق من الأساس نفسه؛ إن البطل العربي لا يفهم وجوده للقيمة إلا فاعلية مطلقة، ومن هنا كانت صفة الإباء التي يتميز بها، فبطولته الجمالية لا تستطيع الخضوع لأحد أو لشيء إلا اختياراً، لأنها مصدر كلّ قيمة. وإذا رأت أن تحقيق هذه المعادلة صعب أو مستحيل فإنها تستحضر موتها فوراً فتنتفي كلّ الصعوبات وينفتح الطريق أمام البطولة لتسير إلى أقصى تعاليها. يقول الحصين بن الحمام[(١٥)]:

أبى لابنِ سلمى أنّهُ غيرُ خالدٍ ... مُلاقي المنايا أيَّ صِرْفٍ تَيَمَّما

فلستُ بمبتاعِ الحياةِ بسُبَّةٍ ... ولا مُبْتَغٍ من رهبةِ الموتِ سُلَّما

---

(١٤) يحيى الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، [د. ت.])، ص ١٠٢.

(١٥) أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، مع شرح وافر لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري... ؛ تحرير كارلوس يعقوب لايل (أكسفورد: كلارندون بريس، [١٩١٨ ـ ١٩٢٤])، ج ١ (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠)، ص ١٢٠.

ويقول عنترة موضحاً أن الموت أفضل من الخضوع، وأنه يجب أن يكون محفِّزاً على بلوغ أقصى الفاعلية الوجودية[١٦]:

وَلَلَمَوْتُ خيرٌ للفتى من حياتهِ ... إذا لم يَثُبْ للأمرِ إلا بقائدِ

فعالِجْ جَسيماتِ الأمورِ ولا تكنْ ... هَبِيتَ الفُؤادِ همُّهُ للوسائدِ

وهذا الاعتداد بالذاتية وبإبائها يجعل ربيعة بن مقروم لا يكتفي برفض الخضوع وإنما يجب عليه أن يُخضع من ينافسه على الوجود للقيمة أو يميته[١٧]:

وكنتُ إذا قَرِيني جاذَبَتْهُ ... حِبالي ماتَ أو تَبِعَ الجِذابا

على إننا يجب أن نفهم من ذلك أن بطولية الشاعر العربي في وجودها للقيم تركز على فكرة البدء تحديداً. فالانقياد والخضوع يعني تماهي الذاتية في واقعها، وانتفاء فاعليتها الجمالية المطلقة، إن الشاعر العربي يريد أن يكون بطلاً بادئاً يؤسس القيمة بذاته ولا يقبل بأقل من ذلك الدور.

ولا بُدَّ أن نتذكر دائماً أن هذا البطل إنسان جمالي أي أنه تشكيل شعري، فنحن لا نعرف إن كان الشعراء العرب في الواقع، كرماء فرسان بهذه الصورة التي يعرضها علينا شعرهم، وإذاً فإن البطل ـ هذه حقيقته ـ إنسان مثالي أولاً وأخيراً، يحاول أن يتمثل الوجود للقيمة تمثُّلاً شعرياً ويجعله تعبيراً عن حاجة الجماعة إلى ذات وظيفية تساعدها على أن ترى هويتها وتحددها لكي تتجاوز واقعها. وهذا الذي أذكره هنا لا يعني إطلاقاً أن الشعري ينفصل عن الواقعي، بل على العكس، فالمثال ـ لأنه شعري ـ يتجذر عميقاً في الواقع على هيئة فعل ذي ماهية جمالية تربوية. ولعل ذلك يصدق بدقة على الشعر العربي الذي كان يتمتع بمكانة عظيمة في نفوس العرب لأنه كان **يصنعهم** بالمعنى الحرفي للكلمة.

من هنا كانت المبالغات التي تميز وجود البطل العربي للقيمة فهو يدفع هذا الوجود إلى أقصاه لأنه يريد أن يستكشف كلّ ما ينطوي عليه من جمال ويعرضه على الناس مجسداً في ذاته ومشتقّاً منها. لقد كان الشاعر العربي ـ البطل معلماً ومربياً، وكان يؤسس الوجود للقيمة في أقصى ممكناته لكي يصبح مجالاً يتسع باستمرار لتربية الإنسان العربي.

---

(١٦) **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ٣٣٤.

(١٧) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة كتب التراث؛ ١٠١ (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠)، ص ١٥٥.

لذلك كلّه كان البطل ـ كما يؤسسه الوعي الشعري ـ يبدو بأوجه متعددة مختلفة، أعني أن وجوده الجمالي يتشكل متحولاً باستمرار، وينمّي كلّ حالة من حالاته إلى أقصى ما تحتمله أو تتضمنه من ماهية جمالية: فهو يبدو رقيقاً مرهفاً في عشقه، وفجأة يتحول إلى الضراوة الوحشية ثمّ إلى الكرم والعطاء وينتشي بلذائذه وبرؤيته الجمالية لِكُلّ شيء حوله، كما ينتشي بحزنه وبألمه وبهامشية حياته في فضاء الدهر وبعظمته وخلوده. لكن هذه الأوجه المختلفة ليست متناقضة، فالموقف الذي يحكمها واحد، يقول عنترة في تشكيل نموذجي لأبعاد البطل الجمالي العربي(١٨):

ولقدْ نظرتَ غداةَ فارقَ أهلُها ... نظَرَ المُحِبِّ بِطَرْفِ عَيْنَي مُغْرَمِ

إذْ تَسْتَبِيكَ بِأَصْلَتِيٍّ ناعمٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لذيذِ المَطْعَمِ

وكأنَّما نَظَرتْ بِعَيْنَي شادِنٍ ... رَشَأٍ مِنَ الغِزْلانِ ليسَ بِتَوْأَمِ

.. ولقدْ نزلْتِ فلا تَظُنِّي غيرَهُ ... مِنِّي بِمَنْزِلَةِ المُحَبِّ المُكْرَمِ

وأُحِبُّ لو أسقِيكِ غيرَ تَمَلُّقٍ ... واللهِ مِنْ سَقَمٍ أصابكِ من دَمِي

إثْني عليَّ بما علمتِ فإنَّني ... سَمْحٌ مُخَالَقَتِي إذا لم أُظْلَمِ

فإذا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمي باسلٌ ... مُرٌّ مذاقَتُهُ كطعمِ العَلْقَمِ

ولقد شرِبْتُ من المُدامَةِ بَعْدَما ... رَكَدَ الهواجِرُ بالمَشُوفِ المُعْلَمِ

بزجاجةٍ صفراءَ ذاتِ أَسِرَّةٍ ... قُرِنَتْ بأزهرَ في الشِّمالِ مُفَدَّمِ

فإذا شربتُ فإنَّني مُستَهلِكٌ ... مالي، وعِرضي وافرٌ لَمْ يُكْلَمِ

وإذا صحَوْتُ فما أُقَصِّرُ عن ندى ... وكما عَلِمتِ شمائلي وتَكَرُّمِي

وحليلِ غانيةٍ تركتُ مُجَدَّلاً ... تَمْكُو فريصتُهُ كشِدْقِ الأعلمِ

عَجِلَتْ يدايَ لهُ بمارنِ طَعْنَةٍ ... ورِشَاشِ نافذةٍ كلَوْنِ العَنْدَمِ

. هلا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ ... إنْ كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوقائعَ إنَّني ... أغشى الوغى وأَعَفُّ عندَ المَغْنمِ

ففي هذا التشكيل نلاحظ تداخلاً وتحولاً في صفات البطل الجمالي من العشق المطلق الذي يدفعه إلى إفناء ذاته في معشوقته، إلى الكراهية المتفجرة التي تمزق العدو

---

(١٨) ديوان عنترة، ص ١٨٧ ـ ٢٠٩.

وتسحقه، ومن الرقة والرهافة والسماحة إلى الصلابة والقسوة والظلم، ويتوسط هذا التحول الانتشاء بالخمر وبالعطاء والكرم فكأنه يربط النقيضين ليؤدي حقيقة البطل: إن عشق المرأة والقتل الدموي للعدو وجهان للفعل الإيجابي المطلق فكلاهما عطاء وكلاهما تعبير عن سعي الذاتية إلى كمالها وعن اعتدادها بذاتها من حيث هي وجود متعالٍ.

ولكننا مع هذا كلّه نتلمس شعوراً عميقاً بالموت والفناء يباطن هذه التحولات ويستفزها بحيث لا يجد وعي الشاعر مهرباً سوى أن يتلبس الموت ويجعله يمارس فاعليته الرهيبة من خلاله، فكأنه بذلك يسلبه قدرته المطلقة. إن ذات الشاعر تميت الموت في عشقها وفي كرمها، كما تميته في سحق الأعداء وإبادتهم.

وضمن هذا الإطار العام لماهية البطل العربي يمكن أن نحدد الميزات والصفات التي تميزه وتشكل حضاريته، وأولها أنه يحرص على الريادة واستكشاف ممكناته وممكنات وجوده في العالم وتلك ميزة ذكرنا أوجهاً منها سابقاً في التأسيس الجمالي للذات والعالم الشعريين، ولكننا هنا سنراها من حيث هي قيمة بذاتها ووجود للقيمة، تقول سُعدى بنت الشمردل الجُهَنِيّة مشكِّلة جانباً من الجمال البطولي لأخيها[19]:

جـوّابُ أوديـةٍ بـغـيـرِ صـحـابـةٍ   كـشّـافُ داويِّ الـظـلامِ مُـشَـيَّـعُ

وهذا التشكيل يوضح أن الريادة تهدف إلى الكشف عن الوجود وعن القيمة التي تستنبط منه ولذلك ترتبط الريادة بالفاعلية في أوجه منها، ويقول تأبط شرّاً في تشكيل بطولته الذاتية[20]:

سبّاقُ غـايـاتِ مـجـدٍ فـي عـشـيـرتِـهِ   مُـرَجِّـعُ الـصـوتِ هـدّاً بـيـن أرفـاقِ

حـمـالُ ألـويـةٍ شـهّـادُ أنـديـةٍ   قـوّالُ مُـحـكَـمـةٍ جـوّابُ آفـاقِ

ولا شكّ في أن هذا الحرص على الريادة يؤدي إلى التفرد والأصالة ويعززها باستمرار، غير أن ذلك لا يكتسب قيمته في نظر البطل العربي إلا بأن يكون من أجل الآخر. إن القيمة تعالٍ وانفتاح، يقول حاتم الطائي[21]:

ولي نِيقَةٌ في المجدِ والبذلِ لم يكنْ   تـأنَّـقَـهـا فـيـمـا مـضـى أحـدٌ قـبْـلـي

---

(١٩) عبد الملك بن قريب الأصمعي، **الأصمعيات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ديوان العرب؛ ٢، ط ٥ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ١٠٤.

(٢٠) **شعر تأبط شرّاً**، دراسة وتحقيق سلمان داوود القرة غولي وجبار تعبان جاسم (النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣)، ص ١٠٧ ـ ١٠٨.

(٢١) الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، ص ١٥٧.

ولـي معَ بـذلِ الـمـالِ والـبـأسِ صـولـةٌ إذا الحربُ أبدتْ عن نواجذِها العُضْلِ

وأجـعـلُ نـفـسـي لـلـعـشـيـرةِ جُـنّـةً وأحـمـلُ عنهـمْ كلَّ ما ضاعَ من ثُقْلِ

ويقول عمرو بن قميئة موضحاً أن وجوده للآخر يزداد فاعلية في الظروف الصعبة وذلك ما يعزز ريادته وأصالته(٢٢):

وإنْ صَـرَّحَـتْ كَـحْـلٌ وهَـبَّـتْ عَـرِيّـةً منَ الرِّيحِ لم تتركْ لذِي المالِ مَرفَدا

صبرتُ على وَطْءِ الموالي وحَطْمِهِمْ إذا ضَنَّ ذو القُربى عليهمْ وأَخْمَدا

وما ذلك إلا لأن وجود البطل العربي للقيم يشتق من وعيه بجوهريتها ودورها في إغناء الحياة ومنحها المعنى والهدف، ومن ثمّ فإن التزامه بها وتفرده وأصالته انبثاق عفوي من ذاتيته الواعية لا خوفاً ولا طمعاً، ولا تؤدي به إلى الكِبْر والزهو، يقول عوف بن عطية(٢٣):

لَـعَـمْـرُكَ إنـنـي لأخـو حـفـاظٍ وفـي يـومِ الـكـريـهـةِ غـيـرُ غَـمْـرِ

أجُـودُ عـلـى الأبـاعـدِ بـاجـتـداءٍ ولـم أحـرِمْ ذوي الـقـربـى بـصِـهـرِ

ومـا بـي فـاعـلـمـوهُ مـن خـشـوعٍ إلـى أحـدٍ ومـا أُزْهَـى بـكِـبْـرِ

إن كلّ هذه الصفات التي تميز بها البطل العربي تصدر عن وعيه العميق والحاد بالموت، فوجوده للقيمة يعني خلاصه الحقيقي من موته، أي أن انفتاحه على الآخر إنقاذ له من رعب المصير، ولذلك فإن البطل العربي لا يستطيع أن يتخلى عن الإنسان للموت، وفي ذلك يقول عروة بن الورد(٢٤):

. . فلا أتركُ الإخوانَ ما عشت للرَّدَى كـمـا أنـه لا يـتـركُ الـمـاءَ شـارِبُـهْ

ولنلاحظ هنا كيف يجعل الشاعر افتداءه للآخر من الموت مقوماً جوهريّاً لوجوده لا يستطيع أن يستغني عنه كما إنه لا يمكن أن يستغني عن الماء.

الميزة الأخرى التي تمثل الطابع الحضاري للشاعر العربي أنه كان يؤسس القيم

---

(٢٢) عمرو بن قميئة، **ديوان عمرو بن قميئة**، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢)، ص ١٠ ـ ١٢.

(٢٣) الضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، ص ٦٣٩ ـ ٦٤٠.

(٢٤) عروة بن الورد العبسي، **ديوان عروة بن الورد**، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفي سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي، مديرية إحياء التراث القديم (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦)، ص ٢٩.

في عالم معوّق كابح لإمكاناته يرفضه ويحاصره. وفي هذا السياق ينبغي أن نذكر أن قيمة الكرم مثلاً ليست قيمة واقعية بقدر ما هي قيمة شعرية جمالية، وأظن إننا نخطئ إذا تصورناها غير ذلك. فلقد كان الشاعر يجاهد من أجل أن يؤسس قيمة الكرم في واقع يراها جنوناً بسبب فقره وشحة الموارد الطبيعية التي توفرها الصحراء للإنسان، فضلاً عن الفوضى التي تتحكم بنظام الحياة والخوف من المستقبل. . . الخ. ولعل ما يؤكّد ذلك أن الشاعر العربي الكريم يبدو مقاطَعاً معزولاً مهدداً بالنبذ، ولكنه يتمسك بوجوده لهذه القيمة لأنه يعرف بوعيه المتفوق على الوعي الجماعي الواقعي أهميتها ومعناها الحضاري، كما يحاول أن يوظف منطقه المحكم للدفاع عنها وتأسيسها، ولنأت بنموذج يوضح هذا، وهو قول حاتم الطائي(٢٥):

أَمَاوِيَّ قدْ طالَ التَّجَنُّبُ والهَجْرُ ... وقد عَذَرَتْني في طِلابِكُمُ العُذْرُ

أماويَّ إنَّ المالَ غادٍ ورائحٌ ... ويَبقى من المالِ الأحاديثُ والذِّكْرُ

أماويَّ ما يُغْنِي الثَّراءُ عن الفتى ... إذا حَشْرَجَتْ نفسٌ وضاقَ بها الصَّدرُ

أماويَّ إنْ يُصْبحْ صَدَايَ بقَفْرةٍ ... منَ الأرضِ لا ماءٌ لديَّ ولا خَمْرُ

تَرَيْ أنَّ ما أهلكتُ لم يَكُ ضَرَّني ... وأنَّ يَدِي ممّا بَخِلْتُ بهِ صِفْرُ

أماويَّ إنّي رُبَّ واحدِ أُمِّهِ ... أَجَرْتُ فلا قَتْلٌ عليهِ ولا أَسْرُ

وأنّيَ لا آلُو بمالٍ صَنِيعةً ... فأَوَّلُهُ زادٌ وآخِرُهُ ذُخْرُ

إن من الواضح هنا، أن الكرم العربي شعري، وأنه قيمة جمالية متعالية على واقعها الذي يرفضها، لكن الوعي يجعل الشاعر يغني ذاته فيها على الرغم من القطيعة التي حدثت بينه وبين زوجته (والزوجة هنا ترميز لبنية الوعي الجماعي ومنطقه ونظام حياته) مؤكّداً أن هذه القيمة هي خلاصه من الموت، وهي الطريق إلى التواصل مع الآخر تواصلاً حرّاً مطلقاً، فتحقق حريتهما معاً وتسبغ عليهما طابعهما البطولي والجمالي والحضاري، لأن البطولة الحضارية في جانبها هذا، ستغمر عالمها بجمال القيمة والتعالي على الفردية والانعزال. وهذا الجمال يتضمن البطل ويجدده في الآخر ويحييه من خلاله، كما يؤسس المعنى الذي يجسّده.

إن حضارية البطل العربي تتأكد في سعيه إلى المعنى مهما كانت فداحة التضحيات التي يقدمها من أجل هذا الهدف، إنّه يتقبل موته وفقره وعزلته ويختارها

(٢٥) الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، ص ١٠٩ ـ ١١٤.

طائعاً غير نادم على شيء، فكأنه يريد أن يؤسس منطقاً جديداً للعلاقات الإنسانية ولنظام الحياة الذي ينبغي أن يكون المعنى روحه وكيانه. وهذه الفكرة بالذات جعلت بعض الشعراء يرفضون الانتماء إلى الوعي الجماعي السائد، ويختارون الانفصال عنه على الرغم من أن ذلك يعني الفناء والهلاك في عالم الصحراء. لكنها القيمة بجوهريتها وبأهميتها العظيمة هي التي تحتم ذلك، يقول الشنفرى الأزدي رافضاً قومه والانتماء إليهم ما دام يجدّ من وجوده لقيمه الذاتية[٢٦]:

أقيمُوا بني أمي صدورَ مَطِيِّكُمْ فإنّي إلى قومٍ سِواكُمْ لأَمْيَلُ

فقدْ حُمَّتِ الحاجاتُ واللَّيْلُ مُقْمرٌ وشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطايا وأَرْحُلُ

وفي الأرضِ مَنأًى للكريمِ عنِ الأذى وفيها لمنْ خافَ القِلى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ ما في الأرضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى راغباً أو راهباً وهْوَ يَعْقِلُ

لنلاحظ كيف يصبح الوعي بالذاتية والقيمة بديلاً عن الانتماء إلى الأهل، ونوراً يضيء الطريق المظلم المجهول وأساساً للفاعلية والمعنى ومجالاً لانهائيّاً لإغناء الوجود الإنساني وتفتحه على ما يجعله أكثر إنسانية. إن الشاعر العربي بطل حضاري لأنه يريد الانتماء إلى القيمة التي يبتكرها وإلى العالم الشعري الذي يؤسسه بوعيه وبرؤيته الجمالية لذاته، وسعيه للارتقاء بها إلى كمالها الذي يليق بها، لا إلى ما يفيض عليه من انتماءات خارجية منغلقة (أهلاً أو مكاناً). يقول الأفوه الأودي[٢٧]:

... حانَ الرَّحيلُ إلى قَومٍ وإن بَعُدُوا فيهِمْ صلاحٌ لمرتادٍ وإرشادُ

فسوفَ أجعلُ بُعدَ الأرضِ دونَكُمُ وإنْ دَنَتْ رَحِمٌ مِنْكُمْ ومِيلادُ

ويقول أوس بن حجر[٢٨]:

أُقيمُ بدارِ الحَزْمِ ما دامَ حزْمُها وأَحْرِ إذا حالتْ بأَنْ أَتَحَوَّلا

وأستبدِلُ الأمرَ القويَّ بغيرِهِ إذا عِقْدُ مَأْفُونِ الرِّجالِ تحلّلاً

---

(٢٦) شمس بن مالك بن الأواس الشنفرى، **لامية العرب**، تحقيق وشرح محمد بديع شريف (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، ص ٢٧.

(٢٧) «ديوان الأفوه الأودي،» في: عبد العزيز الميمني الراجكوني، **الطرائف الأدبية** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧)، ص ١٧.

(٢٨) أوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د. ت.])، ص ٨٣.

ويقول امرؤ القيس[٢٩]:

وإذا أُذِيتُ ببلدةٍ ودَّعْتُها ولا أُقِيمُ بغيرِ دارِ مُقامِ

ومن هنا فإن البيئة التي يريد أن يؤسسها الوعي الشعري بيئة قيم متعالية وبيئة معنى لأنه لا يستطيع الحياة والوجود لذاته ولرسالته الحضارية المؤطرة بالجمال إلا فيها.

إن كلّ ما ذكرته من ماهية البطل العربي ووظيفته الحضارية، وتعدد أوجه فاعليته واختلافها بين الرقة والضراوة والعنف والعظمة، وانطوائه على شعور عميق بالموت، ووعي بالمسؤولية التي يلقيها الواقع على عاتقه بحيث يفني ذاته في القيمة وفي الآخر، كلّ ذلك يشير إلى فرادته وأصالته كبطل. ولا بُدَّ من أنه ما كان ليظهر بهذه الصورة التي يؤسسه بها الوعي الشعري لولا أنه يُشتق من حاجات روحية تتأصل في أكثر مستويات الوعي الجماعي عمقاً، بتجربته الطويلة الدامية من الوجود في فضاء الدهر، وبنائه الثقافي الخاص. إن الجمال الذي يتضمنه الوجود للقيمة والبطولة الحضارية للشاعر العربي ـ إنساناً جمالياً بطلاً ـ حاجة تجسدت في هذا الشكل أو النمط من الوجود حصراً، لأنه لم ينشأ من أو في فراغ، وإنما هو ترميز تشكيلي يتضمن البنية الثقافية العميقة التي جاهدت طويلاً من أجل بلورة فاعليتها وإظهارها بهذا الشكل دون غيره. ولنا أن نتساءل الآن عن الجذور الواعية (أو غير الواعية) التي يحملها البطل العربي بنية وتشكيلاً لكي نتمكن من فهم جماليته وتأويل وظيفته الحضارية بصورة أعمق.

معروف أن تراث البشر مليء بالأبطال ذوي الوظيفة الحضارية المتمثلة في قدراتهم المتفوقة وإنجازاتهم العظيمة التي تطور الحياة الروحية والمادية وتحدد معالمها وقيمها الأساسية. ولأن البطل صنعٌ وتأويل، فإنه ترميز لبنية الوعي الإنساني وتكوينه المعرفي في مرحلة معينة. ومن هنا كان هؤلاء الأبطال يجسدون ذلك النموذج العام للبطولة الذي يرتبط بظاهرة طبيعية ما، وأشهر مثال على هذا هو البطل الذي يعرف بالبطل الشمسي.

ويمتاز هذا النموذج البطولي بصفات وميزات معينة تتصل في عمقها بالشمس ودلالاتها الرمزية في وعي كثير من الشعوب خاصة الغربية منها. ولعل ما يؤكّد ذلك صفاته البدنية، فهو ذو وجه مشع وشعر أشقر وعينين زرقاوين وغير ذلك من الصفات الجسدية.

---

(٢٩) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ١١٨.

إننا لا نستطيع أن نتبين على وجه الدقة لِمَ ارتبط البطل الغربي بالشمس، وربما نجد إجابة أولية لذلك بسبب أهمية الشمس العظيمة في حياة تلك البلاد الشمالية الباردة. غير أن الأهم من ذلك هو بنية الشمس الثقافية في التراث الديني والأسطوري الغربي؛ فهي رمز للأولي والأساس في نظام العالم، وهي تجسيد للإله الخالق الذكر، وللروح والعقل والحقيقة والحكمة والنظام (اللوجوس) وللإنسان الأب، وللعالم الإنساني ـ عالم الحياة (في مقابل عالم الموتى). . . الخ، ومن ثمّ، فإن ارتباط البطل بالشمس يمكن أن يكون لأيٍّ من هذه الدلالات، وهذا يعني أن البنيتين الرمزيتين للشمس وللبطل الشمسي متناظرتان أو متداخلان، إن لم تكونا بنية واحدة[٣٠].

ويمكن أن يكون للعرب أبطالٌ من هذا النوع أعني من ناحية الوظيفة الحضارية، غير إننا يجب أن ننتبه إلى أن بنية البطل في الحضارة العربية ليست شمسية وإنما هي بنية قمرية. ذلك أن القمر عند العرب الجاهليين، هو الإله الذكر، وكبير الآلهة، وصفاته ـ من خلال أسمائه التي دُعي بها ـ الأبوة التي تعني الإيجاد والإظهار والإصلاح (الأب) والرقة والمحبة والعطف (وَدٌّ أو وُدّ) والقدرة والعزة (كهلن) والحكمة والصدق والعلم (حَكَمْ، صَدَقْ، عَلَمْ) وكل هذه الصفات ترينا الإله الجاهلي الأكبر إلهاً قديراً قوياً عالماً حامياً مساعداً لأبنائه المؤمنين به محبّاً عطوفاً عليهم[٣١]. وبالنظر إلى هذه المكانة التي يحتلها القمر في الوعي الجماعي العربي فإنه يمكن أن يكتسب كثيراً من صفات الشمس عند الغربيين[٣٢]، والتي ستنعكس على الأبطال العرب ـ الشعراء بوصفهم أناساً جماليين.

---

(٣٠) البطل الشمسي الحضاري يناظر الشمس من حيث الوجود والفعل والبنية الرمزية، فهو يولد بطريقة خارقة، وينمو بسرعة (كما الشمس إذ تولد من الظلام وترتفع فوق الأفق كاملة تامة) يتجول هنا وهناك محارباً أو ينجز مهمات لمن هم أقل منه شأناً (الشمس تخدم الأرض) ويتحول في ذروة حياته إلى مخبول أو نزوي متباطئ (كالشمس في منتصف اليوم أو في الصيف) يحبّ امرأة عذراء (الفجر، الغسق، الندى، القمر) لكنه سرعان ما يهجرها أو حتّى يقتلها بنفسه، متابعاً رحلته بعد ذلك. يموت سريعاً وتكون لحظة موته دامية مجيدة (الغروب) لكنه قد يبعث من الموت بعد زيارة العالم الآخر (الشمس تغيب في الليل وتعود للشروق مرة أخرى). والتراث الغربي حافل بالأبطال الشمسيين الذين تنطبق عليهم هذه الصفات، مثل الآلهة الوثنية (زيوس وأبولون ومارس وبوزايدون وبرومثيوس.) وأبطال الملاحم والأساطير (هكتور وأخيل وأودسيوس ورومولس وهيركيليس) وبعض الملوك الأسطوريين (أوديب مثلاً)، وحتّى المسيح في صورته الغربية الكنسية اكتسب مع الوقت بنية شمسية معقدة مع أنه شرقي. لمزيد من التفصيلات حول مفهوم البطل الشمسي، انظر: Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, 2nd rev. ed. (Amsterdam: North-Holland; New York: American Elsevier, 1976), pp. 250 and 447-448.

(٣١) جواد علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام** (بيروت: دار العلم للملايين؛ بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٧٠)، ج ٦، ص ٥١ ـ ٥٧.

(٣٢) بالمناسبة فإن القمر عند الغربيين مؤنث ويرتبط ـ ترتبط ـ في وعيهم بالشر، على عكس الشمس الذكر الذي يرتبط عندهم بِكُلّ ما هو خير.

إن بنية القمر هي نفسها بنية البطل الحضاري والإنسان الجمالي من حيث هو وجود للقيمة. وكل ما حدث هنا هو ذلك التحول في عناصر البنية من نسقها الديني إلى نسق جمالي شعري.

وثمة إشارات عديدة تؤكد هذا التأويل، أولها أن الصنم الذي يمثل الإله القمر (وَدّ) كان على هيئة رجل ضخم عليه سيف قد تقلّده وقد تنكّب قوساً وبين يديه حربة فيها لواء ووفضة فيها نبل[٣٣]. وهذه بالضبط هيئة البطل العربي المقاتل، وبها نؤول ذلك الحرص الذي يبديه كثير من الشعراء على تشكيلهم لأنفسهم في هيئة المحارب ووصف سيوفهم ورماحهم وقسيهم[٣٤].

الإشارة الثانية أن القمر في وعي العرب يرتبط بالمطر ارتباطاً وثيقاً، إذ إنَّ منازله تؤطر **الأنواء** وتحكمها[٣٥]. ومن هنا كان المطر والماء ليس مقوماً لوجود البطل الحضاري القمري حسب بل فاعلية له، ولهذا عادة ما نراه في التشكيل الشعري الجمالي يرتدي درعاً **تشبه** بالماء[٣٦] ويمتطي فرساً **ممطرة**[٣٧] ويقود جيشاً **ممطراً**[٣٨] أو أنه يقود السيل[٣٩] أو **يصنعه** ويغرق به فضاء الدهر. وهذه صور شائعة في الشعر العربي.

الإشارة الثالثة أن للقمر دلالات ترتبط بالإنسان، فمن حيث الهيئة يكون الإنسان القمري أبيض جميلاً صافي اللون صبيح الوجه مدوّرهُ. ومن حيث الأخلاق الباطنة يكون سليم القلب يشتهي الجمال والمدح، كثير الانبساط إلى الناس كريم

---

(٣٣) انظر: المصدر نفسه، ج ٦، ص ٢٥٦.

(٣٤) انظر مثلاً: أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، ص ٨٣ ـ ٨٩، و**ديوان المزرد بن ضرار الغطفاني**، ص ٣٥ ـ ٤٦.

(٣٥) انظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **الأنواء في مواسم العرب** (بغداد: [د. ن.]، ١٩٨٨)، ص ٨ ـ ١٠ و٢٠ ـ ٢١.

(٣٦) انظر مثلاً: **ديوان عامر بن الطفيل**، تحقيق كرم البستاني (بيروت: دار صادر، ١٩٦٢)، ص ١٠٢؛ أوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، ص ٨٤، والضبي، **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**، ص ٤٧، ٦٧ و٧٥ ـ ٧٦.

(٣٧) انظر: امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٥٠ و١٧٤؛ **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥)، ص ١٧١؛ علقمة الفحل، **ديوان علقمة الفحل**، حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب؛ راجعه فخر الدين قباوة، كنوز الشعر العربي؛ ١ (حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ص ٩٤، و**شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.])، ص ١٣٥.

(٣٨) انظر مثلاً: **ديوان عنترة**، ص ٣٠٠، و**ديوان قيس بن الخطيم**، تحقيق ناصر الدين الأسد (القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢)، ص ١١٦.

(٣٩) امرؤ القيس بن حجر الكندي، المصدر نفسه، ص ١٤٤ ـ ١٤٦.

النفس قوي العقل. ومن حيث الأفعال الظاهرة يكون طيباً مُظهراً للمروءة(٤٠). وكل هذه الصفات البدنية والخلقية تؤكد أن البنية الجمالية للبطل الحضاري العربي أكثر عمقاً مما نتصور، ولنتذكر هنا كيف كان الشعراء يمنحون الإنسان الجمالي بياض اللون ويربطونه بصفات معنوية متفوقة، فها هنا تأويله.

والأهم من ذلك كلّه أن الوعي الشعري غالباً ما يوظف القمر في تشكيل الإنسان الجمالي البطولي وليسَ الشمس (إذ إنَّ الشمس ترتبط بالمرأة كما أشرت إلى ذلك من قبل) ويتصل هذا التوظيف بالوجود للقيمة حصراً، فمن ذلك قول جران العود النميري في تشكيل ذاته(٤١):

ألا يــا رُبَّ ذِي كَــرَمٍ ومــجــدٍ	سيُنْسَبُ إنْ هَلَكْتُ إلى القُبُورِ
ومَشْبوحِ الأشاجِعِ أَرْيَحِيٍّ	على العِلاتِ ذي خُلُقٍ يَسِيرِ
رفيعِ الناظِرَيْنِ إلى المعالي	بعيدِ الذِّكْرِ، كالقَمَرِ المُنيرِ

وكذلك قول الدعجاء بنت المنتشر في رثاء أبيها، والرثاء تأسيس لماهية البطل الجمالية من حيث هو وجود للقيمة(٤٢):

. . . أخو رغائبَ يُعطِيها ويَسأَلُها	يَخشى الظلامةَ منهُ النَّوفلُ الزُّفَرُ
مَن ليسَ في خيرِهِ مَنٌّ يُكَدِّرُهُ	على الصَّدِيقِ ولا في صَفْوِهِ كَدَرُ
مِرْدَى حُروبٍ شهابٌ يُستضاءُ بهِ	كما أضاءَ سوادَ الطَّخْيةِ القَمَرُ

وعادة ما يوحّد الوعي الشعري بين البطل الحضاري بوصفه **بادئاً** وبين القمر بنيوياً من خلال الهلال ودلالته على الولادة والتجدد والبدء، فمن ذلك قول امرئ القيس في تشكيل ذاته(٤٣):

. . . الماجدِ الأروعِ مثلِ الهِلا	لِ الأَرْيَحِيِّ الملكِ الواصلِ

---

(٤٠) انظر: أبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشي، **سرور النفس بمدارك الحواس الخمس**، هذبه محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور)؛ حققه إحسان عباس، ٢ ج (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠)، ص ١٨٤ ـ ١٨٧.

(٤١) عامر بن الحارث جران العود، **ديوان جران العود النميري**، تحقيق وتذييل نوري حمودي القيسي (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢)، ص ٦٩.

(٤٢) انظر: **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، جمعه وضبطه وعلق حواشيه ووقف على طبعه لويس شيخو (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٨٩٧)، ج ١، ص ١٢٢ ـ ١٢٣، والأصمعي، **الأصمعيات**، ص ٩٠ ـ ٩٢، منسوبة لأعشى باهلة.

(٤٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي، **ديوان امرئ القيس**، ص ٢٥٦.

وهذا ما نرى الأعشى يؤكّده إذ يشكّل ممدوحه(٤٤):

... إلى ملكٍ كهلالِ السَّما ءِ أزكى وفاءً ومجداً وخِيرا

وفي هذا النسق التشكيلي لبنية البطل القمري يأتي البدر ليؤسس كمال وجوده للقيم الجمالية، تقول الخنساء في رثاء أخيها(٤٥):

أَغَرُّ أزهرُ مثل البدرِ صُورتُهُ صافٍ عتيقٌ فما في وجهِهِ نُدُبُ

ويقول زهير بن أبي سلمى في مدح هرم بن سنان، والممدوح ليس سوى تَمَثُّلٍ إسقاطي لذات الوعي الجمالية على الآخر الخارجي(٤٦):

لو كنتَ منْ شيءٍ سوى بَشرٍ كنتَ المنيرَ لليلةِ البدرِ

ولنلاحظ العلاقة البنيوية التي يقيمها هذا التشكيل بين ما يتميّز به الإنسان الجمالي من كمال حققه وجوده للقيمة وبين كمال البدر ونوره الساطع، فالممدوح يتشكل بطلاً حضاريّاً في ذروة وجوده وفاعليته من خلال البدر الذي يتجسد فيه ويحوّله إلى مثل جمالي أعلى.

إن الفكرة الأساسية التي أريد أن أؤكدها هنا، أن هذا الربط البنيوي بين القمر والبطل العربي ما هو إلا محاولة لتأويل الإنسان الجمالي بجذوره العميقة وفهم أبعاد شخصيته ودوره التاريخي مع التأكيد على ماهيته الجمالية، وهذا ما يكشف عن جانب مما حققه الوعي الشعري في إدراك الجمال لذاته وتشكيله من خلال التحول الكبير الذي أحدثه في العناصر المكونة لبنيته ودون إخلال بنسق العلاقات التي تتأصل فيها وتبنيها.

إنني إذ أفسر البطل العربي بالقمر وليس بالشمس فذلك لأنه يمتلك خصوصية تميزه، صحيح أن كُلاً من نمطي البطولة حضاري من حيث الوظيفة ويشتركان في كثير من الصفات، إلا أن البطل القمري يتقوّم بصفات لا يمتلكها البطل الشمسي، وأولها أنه ذو ماهية زمانية، وهذه الماهية تُشتق من البنية الزمانية للقمر وتتوازى معها؛ فالقمر يولد وينمو ويكتمل ثمّ يندثر ويموت دوريّاً، وكذلك الإنسان في

(٤٤) انظر: أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د. ت.])، ص ٩ و٩٥، وعبد الله بن مجيب القتال الكلابي، **ديوان القتال الكلابي**، حققه وقدم له احسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦١)، ص ٨٢، حيث يرى كلّ بطل من قومه (مثل الهلال).

(٤٥) تماضر بنت عمرو الخنساء، **ديوان الخنساء**، بشرح أبي العباس ثعلب؛ تحقيق أنور أبو سويلم (عمان: دار عمّار، ١٩٨٨)، ص ٢٧.

(٤٦) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ٩٥

فضاء الدهر، غير أن الإنسان الجمالي الذي أسسه الوعي الشعري يحاول دائماً أن يتمسك بكماله ويرتد إليه، وهذا ما نراه في القصائد الكثيرة للشعراء العرب الجاهليين حين يتحولون من شكوى الشيخوخة والاندثار إلى **الماضي** الكامل المتفتح على الفاعلية المطلقة، بمعنى أن البطل القمري يتحول في التأسيس الجمالي إلى علامة على الحضور المطلق في التغيّر والفناء. وهذا ما لا نجده في البطل الشمسي الذي يولد كاملاً (تقريباً) ومن ثمّ، فإنه يصبح علامة على التغير في الحضور المطلق. ولعل ذلك ما جعل الشمس تقترن بالمرأة في الوعي الشعري من حيث هي وجود ماهوي كلي.

ومن هذه العلاقة يمكن أن نشتق صفة أخرى تقوّم البطل القمري وهي أنه يحبّ امرأة مطلقة حبّاً مطلقاً على عكس ما نراه في البطل الشمسي الذي لا يقوّم الحب بنيته، فالمرأة الحبيبة عابرة في حياته وقد يقتلها بنفسه. ومن هنا كانت مطلقية الحب عند البطل القمري إطار وجوده للقيمة وغايته.

الصفة الأخرى التي تتظاهر في هاتين الصفتين وتُشتق منهما أن البطل القمري يعي موته بحدة وعمق بحيث يؤسس وجوداً للقيمة في هذا الوعي وبفعله حصراً. ومن ثمّ، فإن تأويل ضراوته في الحب والحرب والعطاء والنشوة يكمن هنا: إنّه يواجه موته ويريد أن **يميته** بِكُلّ ما لديه من طاقة وفاعلية. وهذا ما لا نجده في البطل الشمسي الذي يتصرف وكأنه خالد ثمّ يواجه الموت في لحظة معينة، فجأة. إنّه يبدو غير مهتم بموته وهذا يعني أن الموت لا يقوّم وجوده على العكس من البطل القمري الذي ينطلق من وجوده في الموت وله في كلّ لحظة من اللحظات فاعليته الجمالية والحضارية.

ولعل ذلك ما يمنح البطل الحضاري القمري صفة إضافية تتمثل في ذاتيته الأصيلة التي تستند إلى وعي عميق بالمسؤولية تجاه وجوده للقيمة وتجاه الآخر. فأصالة الذاتية تتحول عنده إلى انفتاح كلي على الآخر وذلك تأويل عطائه المطلق الذي لا يقف عند حدّ سواء في الحب أو القتال أو في توفير مقومات الوجود النادرة ومنحها. إن وعي البطل القمري بموته يحدد مسؤوليته تجاه الحياة.

غير إن كلّ هذه الصفات المتعددة ـ وغيرها مما يشترك به مع البطل الشمسي ـ تتحد عند نقطة معينة؛ فالبطل القمري إنسان جمالي صُنِع بوعي جمالي، والجمال جوهر وجوده للقيمة، وهذا ما حوله إلى معلم بالمعنى العميق للكلمة. ذلك أن الشاعر العربي إذ يشكّل ذاته وهي تعاني وجودها في تجربة حية أصيلة في ذاتيتها يصبح علامة معرفية تمارس ذاتها فعلاً في الواقع، وتؤثر فيه بعمق، وتكشف عن حركته الجوهرية وحاجاته الروحية. وتلك دلالة التشكيلات الشعرية التي تؤسس

القمر ـ الإنسان الجمالي كاشفاً لظلمة الليل بنور القيمة والوجود لها.

ومما لا شكّ فيه أن فكرة البطل الحضاري القمري يمكن أن تكون أكثر ثراء وغنى فيما لو تعمقنا فيها وكشفنا عن تظاهراتها الأساسية التي هي في جوهرها تظاهرات للجمال الشعري (لذاته)، وتتمثل في الأخلاق والحب والحكمة والحرية وهذا ما سأتناوله في المحاور القادمة.

ثانياً: الوجود للأخلاق الجمالية

قبل أن نتناول هذا الموضوع بالتأويل أود مناقشة مسألة العلاقة بين القيم الكلية الثلاث (الحق والخير والجمال) التي عادة ما نجدها في التراث الفلسفي منفصلة عن بعضها وتتميز كلّ واحدة منها باستقلال كامل من حيث الماهية عن الأخرى، وإن كانت تتحد من ناحية كونها قيماً مطلقة تظل مطلوبة مُرادة لذاتها بغض النظر عن الزمان والمكان، لأنها أوجه لفكرة الكمال بمعناها المثالي.

ولا شكّ في أن هذا الفصل بين القيم يجعلها تبدو منتمية لعالم آخر يبتعد باستمرار عن عالم الإنسان ولا يمكن بلوغه أبداً. في حين أن القيمة ـ لكي تكتسب قيمتها وتؤدي وظيفتها ـ عليها أن تكون محايِثة للوجود، تباطنه وتشرطه وتنتظمه. ولهذا أجد من الضروري ـ اتساقاً مع رؤية البحث ومنهجه الظاهراتي ـ أن أبحث عمّاً يوحد هذه القيم فعلاً، تمهيداً لتأويل الوجود للأخلاق الجمالية كما يؤسسه الوعي الشعري العربي.

إن القيم في أساسها اشتقاق من قصدية الوعي، وما دام الوعي هو المبدأ الضروري للمعرفة فإنها ليست سوى تظاهر لوظيفة المعرفة من حيث هي تفاعل قصدي بين الذات والموضوع. بكلمة أخرى، إن ما يوحد القيم أنها نتاج وظيفي للمعرفة والإنسان يحقق كمال وجوده في المعرفة وبها.

وفي إطار هذه الرؤية يمكن أن نرصد تداخل القيم الثلاث بحيث تصبح أية واحدة منها إطاراً للأخريين. ولكي لا ندخل في التعقيدات التي يمكن أن يثيرها هذا التداخل، سأكتفي بما يهمني هنا، أي الكيفية التي يصبح الجمال بها إطاراً لقيمتي الحق والخير، باختصار شديد. يمكن أن يرتبط الجمال بالحق (أو الحقيقة) في إطار تلك الفكرة التي أكدتُها دائماً، وهي أن الجمال مفهوم معرفي في جوهره. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نرى الجمال متظاهراً في كلّ الحقائق التي يكشف عنها الوعي الإنساني لأن أهم ما يميز أية حقيقة هو النظام والوحدة والبساطة، وهي صفات أساسية للجميل. وإذا تذكرنا هنا فكرة إيقاعية الوعي التي عرضتها في الفصل الأول من القسم الأول لكشفت لنا عن جانب من جوهرية العلاقة بين الحقيقة والجمال، فالمعرفة تحاول

دائماً أن تبسط تعقيد موضوعها وتنظم فوضاه في علاقات دقيقة وتكشف عن القوانين التي تحكم وجوده وفاعليته. وفي هذا السياق لنتذكر أن كثيراً من الفلسفات والتفسيرات العلمية لحقائق الوجود فرضت نفسها على الفكر الإنساني، لا من حيث كونها كشفاً عن الحقائق فعلاً، بل لجمالها وأناقة بنائها واتساقها في نظام دقيق.

وقد كان الجمال المتمثل في البساطة والنظام مرشداً لكثير من النظريات العلمية الحديثة وعاملاً أساسياً في إقناع العلماء بصحتها حتّى قبل أن تثبت صحتها بالتجربة لأن الجميع كانوا ينطلقون من مُسلّمة تتأكد لهم مع كلّ اكتشاف، وهي أن **الطبيعة** تفضل الجميل على القبيح[(٤٧)].

وما أريد أن أقوله من هذا أن الحقيقي لا يمكن إلا أن يكون جميلاً بالنظر إلى إيقاعيته والعكس صحيح أيضاً، لأن المسألة كلها هي مسألة تشكيل، فالدين والفلسفة والعلم والفن أو المعرفة الإنسانية عموماً، تقدّم تأويلات وتشكيلات للكون وللإنسان بطرق إن اختلفت، فإنها تظل من حيث الجوهر واحدة وتكتسب بعدها الجمالي من انتظام الحقائق التي تكشف عنها وتناسقها ودقتها. ومن ثمّ، فإن الإنسان يرى ذاته جمالاً في الحقيقي وحقيقةً في الجمالي، لأنه هو الذي يكشف ويؤول ويشكّل. وتلك مسألة أساسية نجدها هي هي في عمق كلّ مجالات المعرفة الإنسانية. وما دام الحق قيمة والقيمة تعبيراً عن الإنسان إذ يضيف الطبيعة والكون إلى ذاته، فإن المعرفة هي هذا التعبير. وإذاً فإن الجمال والحق يتأصلان في عمق كلّ تعبير وفي فاعليته.

ومن هذه الفكرة الأخيرة نشتق علاقة الجمال بالخير، فبالإضافة إلى ما ذكره عدد من الفلاسفة الجماليين عن هذه العلاقة من خلال مشكلة الفن والأخلاق والمجتمع[(٤٨)]، فإن معرفية الجمال وارتباطه بالحقيقة، تجعل الذات الإنسانية خيِّرة تسعى إلى الكمال في تعبيرها عن ذاتها (من حيثُ إنَّ كلّ سلوك هو تعبير عن الذات) وفي وسائلها وغاياتها.

وليس الخير والشر سوى مشكلة معرفة وجهل، فالإنسان الذي يعرف الحقيقي

---

(٤٧) انظر: باول ديفز، **القوة العظمى**، ترجمة ميادة نزار، كتاب علوم المترجم؛ ٦، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩)، ص ٥٩ ـ ٦٣. هذا ويذهب هيغل إلى أن الجمال والحقيقة شيء واحد، والجميل لا بدّ أن يكون حقيقياً في ذاته، انظر: فريديرك هيجل، **فكرة الجمال**، ترجمة جورج طرابيشي، ٢ مج (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ص ٣٣.

(٤٨) هناك فكرة تتردد بين هؤلاء الفلاسفة مفادها: إن الجمال هو بهاء الخير، وإن الأخلاق هي جمال العادات: وقد حاول كلّ من جان ماري جويو وروسكن وكروتشيه وتولستوي أن يوحد بين قيمة الجمال وقيمة الخير ونسبوا إلى الفن وظيفة تربوية أخلاقية. انظر: زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٣، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧)، ص ٢٢٢ ـ ٢٢٨، وهي رؤية أتبناها هنا من حيث المبدأ.

ويعرف ذاته فيه لا يمكن إلا أن يكون خيِّراً وجماليّاً، بينما يعكس الشرير جهله بذاته وعجزه عن منحها القيمة التي تستحقها، ومن ثمّ، فإن الشر صَغار وضيق أفق[٤٩].

وعلى أية حال، فإن الأخلاق (الإيجابي منها والسلبي) ما هي إلا تعبير عن الذات وعن وعيها وتوكيد لها، محكوم بدوافع مختلفة ومعقدة. غير إننا يمكن أن نعزو الأخلاق الإيجابية إلى كونها اشتقاقاً من الوجود للمعنى ـ تماماً مثل الحق ـ وهذا ما يوحّد بين القيم جوهريّاً، فليست المعرفة التي تنتظم القيم الثلاث سوى اشتقاق من وجود الذات للمعنى ولتعاليها وتعبير عن الإنسان الجمالي الذي تسعى إليه في كلّ تعبيراتها المحققة لكمالها، وهذه مسألة غاية في الأهمية، فالقيمة سعي لأنها تشكيل يظل أكبر من واقعه متعالياً عليه، وإن حايَثَه، والإنسان يرى وجوده الماهوي في القيمة ومن خلالها أكثر مما يرى آنيته، بل إن الآنية لا تجد أهميتها إلا من حيث هي ارتباط بالوجود الماهوي.

وفي ضوء هذا التصور الذي قدمته، فإن البطولة الحضارية للشاعر العربي وذاتية وعيه كانتا العامل الأساسي في دفعه إلى التعبير عن وجوده للقيم تعبيراً جماليّاً، وإلى تأسيس ذاته حقيقة عيانية تتشكل مستندة إلى رؤية عميقة لواقعها ولمسؤوليتها تجاهه. ولعل أهم ما كان يستحضره الشاعر إذ يشكّل وجوده للأخلاق الجمالية تعبيراً وسلوكاً هو كونه معلماً ومربياً ومثلاً أعلى. إن البطولة العربية تلتبس بالأخلاق وتتحول إلى بطولة أخلاقية[٥٠]. وأول ما نلاحظه على البطل الأخلاقي كما يؤسسه الوعي الشعري أنه يرى الأخلاق بالجمال ومن خلاله. أي أنه يرى ـ ويُري ـ كماله الأخلاقي، وهذا ما يؤكّده حسان بن ثابت بقوله[٥١]:

لكِ الخيرُ، غُضّي اللَّومَ عنّي فإنّني   أُحِبُّ من الأخلاق ما كان أجملا

وكذلك يفعل عدي بن زيد العبادي[٥٢]:

... فلمْ أَجْتَعِلْ فيما أتيتُ ملامةً؛   أتيتُ الجمالَ واجْتَنَبْتُ القَنازِعا

---

(٤٩) أرجو ألا يفهم من كلامي هذا إنّني أسطّح المشكلة الأخلاقية التي كانت وستظل محوراً لِكُلّ جهود الإنسان في مجالات المعرفة كافة ولمواقفه منها. لكنني إذ أدرك مقدار التعقيد الذي يحيط بهذه المشكلة، أجد من الضروري تبسيطها في الحدود التي تخدم بحثي لأن الدخول في تعقيداتها لا يحقق هذا الغرض.

(٥٠) انظر: جليل رشيد فالح، «البطل في شعر الحماسة،» **آداب الرافدين** (كلية الآداب، جامعة الموصل)، العدد ١ (١٩٨١)، ص ٢٥١. حيث يعالج أستاذنا المرحوم د. جليل رشيد فالح هذه الفكرة الملهمة.

(٥١) **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق وليد عرفات (لندن: منشورات سلسلة جب التذكارية، [١٩٧١])، ج ١، ص ٤٤.

(٥٢) عدي بن زيد العبادي، **ديوان عدي بن زيد العبادي**، ص ١٤٥.

وما نفهمه من هذا أن هناك التزاماً بالقيم الأخلاقية المثلى من حيث الإيجابية، مبعثه الوعي بالجمال لذاته، فالشاعر يرى في ذاته الإنسان الجمالي فاعلاً ملتزماً بكمال الفعل والوجود للقيمة. وما ذلك إلا لأنه ينطلق من الوعي العميق بأهمية دوره وبأهمية الهدف الذي يسعى إليه. والوعي هو أساس إدراك الجمال وتشكيله ومبدأ المعرفة والتفوق البطولي، ولهذا تفاخر به بعض الشعراء. يقول عروة بن الورد(٥٣):

خُلِقْتُ على خَلْقِ الرجالِ بأَعْظُمٍ ... خِفافٍ تَثَنَّى تحتَهُنَّ المفاصلُ
وقلبٍ جلا عنهُ الشكوكَ فإن تَشأْ ... يُخَبِّرْكَ ظهرَ الغيبِ ما أنتَ فاعلُ

ويقول عمرو بن مرة العبدي(٥٤):

إذا ما الظَّنُّ أَكْذَبَ في أُناسٍ ... رَمَيتُ بصِدْقِهِ سِترَ الغُيوبِ

ولقد أشار أعشى ربيعة إلى أن تفوقه الشعري على غيره من الشعراء متأتٍّ من تفوق وعيه ومعرفته، وهي إشارة مباشرة دقيقة وذات أهمية بالغة في هذا السياق(٥٥):

وفضَّلَني في الشِّعرِ واللُّبِّ أنّني ... أقولُ على علمٍ وأعرفُ ما أَعني
وأَنَّ فُؤاداً بينَ جَنْبَيَّ عالمٌ ... بما أبصرتْ عَينِي وما سَمِعَتْ أُذني

ولنلاحظ هذه العلاقة التي تقوم بين الوعي الجمالي والمعرفة الشعرية في إطار البطولة الأخلاقية عند الشاعر العربي، ومن خلال هذه العلاقة ينبغي أن نفهم أولاً أن الشاعر حين يتحدث عن بطولته الأخلاقية شعراً لا يلزم ذلك أنه يخبر عن واقع، بل هو تشكيل جمالي لذاته. وهذا يعني أن الوعي الشعري كان يدرك الأخلاق الإيجابية إدراكاً جمالياً، ومن هنا نجد بعض الشعراء يستنبط خُلُقاً ما أكثرَ كمالاً من تشكيلات قام بها غيره مثلما كان يسعى إلى استنباط المعاني الشعرية الأكثر جمالاً. ولعل ما يثبت هذا مثلاً أن طرفة بن العبد قال في مدح كرم قومه(٥٦):

لا تَعُزُّ الخَمرُ إنْ طافُوا بها ... بِسِباءِ الشَّولِ والكُومِ البُكُرْ
فإذا ما شرِبُوها وانْتَشَوا ... وَهَبُوا كُلَّ أَمونٍ وطِمِرْ

---

(٥٣) العبسي، **ديوان عروة بن الورد**، ص ٦٣.

(٥٤) أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحتري، **الحماسة**، نقله عن صورة فوتوغرافية.. . كمال مصطفى (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩)، ص ٤٠٣.

(٥٥) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، ص ٥٨٩ والشاعر أموي، وقد استشهدت بقوله للتأكيد على أن الوعي أساس الإبداع الشعري.

(٥٦) **ديوان طرفة بن العبد**، ص ٦٤ ـ ٦٥.

وقال قيس بن الخطيم قولاً عن ذاته يقارب هذا[٥٧]:

إذا ما اصطَبَحْتُ أربعاً خَطَّ مِئزَري | وأتبعتُ دَلْوِي في السَّخاءِ رِشاءها

وواضح أن اقتران الخمر بالكرم كان يعد نوعاً من البطولة الأخلاقية، لأن ذلك ينطوي على قهر لغريزة التملك مرتين، إلا إننا نجد عنترة يأنف من أن يقصر كرمه على حالة السكر، فكأنه رأى في ما قاله طرفة نقصاً، فأراد أن يكمله، ليبلغ بسلوكه ما هو أعلى درجة من الجمال فقال[٥٨]:

فإذا شربتُ فإنني مستهلكٌ | مالي، وعِرْضي وافرٌ لم يُكْلَمِ

وإذا صحوتُ فما أُقَصِّرُ عن نَدى | وكما علمتِ شمائلي وتَكَرُّمِي

ولعل هذا المثل ـ وغيره كثير لو تتبعناه ـ يشير إلى أن الشعر العربي كان مرجعاً وإطاراً لفاعلية الشعراء الجمالية في تعبيرهم عن أنفسهم وعن بطولتهم الأخلاقية، ولذلك كانوا يبتكرون المعاني أولاً ثمّ يتلافون ما فيها من النقص تدريجيّاً، قياساً إلى الإنسان الجمالي الكامل الذي يتمثلونه في أنفسهم. وهذا التدرّج يعني أن الإنسان الجمالي كان ينمو ويتشكل ويتكامل باستمرار ولم يكن واقعياً إلا من حيث تحققه قيمةً محايِثةً للوجود الشعري في تأثيره في الواقع.

إن التشكيل الجمالي للقيمة يتداخل في وعي الشعراء بالتعبير عن ذواتهم ويتحول إلى فعل. ومن هاهنا تكوّن لدينا انطباع عن أن ما كان يقوله الشعراء عن كرمهم وبطولاتهم وصفاتهم المتعالية حقيقة واقعية، وهكذا أصبح حاتم تجسيداً للكرم والجود وعنترة تجسيداً للبطولة والفروسية. . الخ، وذلك هو هدف الوعي الشعري: أن يجسد القيمة الجمالية في ذوات مثالية ذات حيوية متجددة تمارس تأثيرها على الوعي الجماعي وتحفز الواقع على الحركة والفعل حين يقيم علامات على طريقه إلى المعنى الحضاري.

ولا بدّ من التأكيد هنا على أن هذا التداخل بين التشكيل الجمالي والفعل الشعري يُشتق من الفاعلية المطلقة للذاتية كما يؤسسها الوعي بوصفها قيمة جمالية في ذاتها. واستناداً إلى هذه الفكرة كان الشعراء يحاولون إظهار سلوكهم الجمالي بأكمل صورة يتيحها لهم وعيهم بالجمال إذ يلتبس بوجودهم البطولي للقيمة، حتّى أنهم يتحولون إلى أناس غاية في المثالية يثيرون الإعجاب ويدعون إلى التأمل

---

(٥٧) **ديوان قيس بن الخطيم**، ص ٤.

(٥٨) **ديوان عنترة**، ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧.

في المعاني العظيمة التي يجسدونها في ذواتهم. فهذا عنترة مثلاً يقول مشكّلاً عفته ونبله وتعاليه المثالي[٥٩]:

إنـي امـرؤٌ سَـمْـحُ الـخَـلِـيـقـةِ مـاجِـدٌ | لا أُتْـبِـعُ الـنَّـفْـسَ الـلَّـجُـوجَ هَـواهـا
أغـشـى فـتـاةَ الـحـيِّ عـنـد حـلـيـلِـهـا | وإذا غـزا فـي الـجـيـشِ لا أغـشـاهـا
وأَغُـضُّ طَـرْفِـي مـا بَـدَتْ لـي جـارَتِـي | حـتّـى يُـوارِي جـارَتـي مَـثْـواهـا

ويقول حاتم في ذلك أيضاً[٦٠]:

ومـا تَـشْـتَـكِـيـنـي جـارَتـي غـيـر أنـهـا | إذا غـابَ عـنـهـا بـعـلُـهـا لا أزورُهـا
سـيـبـلُـغُـهـا خَـيْـرِي ويَـرجِـعُ بـعـلُـهـا | إلـيـهـا ولـم يـقـصِـرْ عـلـيـهـا سـتـورهـا

وهذه الصفات هي الجانب الآخر المكمل لأخلاق البطل الجمالي العربي، فهو حييّ عفيف مترفع مثلما أنه شجاع فارس في الحروب، وليس من تناقض في ذلك، فأصالة الذاتية وأخلاقها لقيمها تعلن عن قدرتها وعظمتها المثالية في كلّ حال. يقول أحد الأعراب مشكّلاً ممدوحه هذا التشكيل الجمالي الفريد[٦١]:

كـريـمٌ يَـغُـضُّ الـطَّـرْفَ فَـضـلُ حـيـائِـهِ | ويَـدنُـو وأطـرافُ الـرِّمـاحِ دَوانِ
وكـالـسَّـيـفِ إنْ لايَـنْـتَـهُ لانَ مَـتْـنُـهُ | وحَـدّاهُ إنْ خـاشَـنْـتَـهُ خَـشِـنـانِ

ويقول متمم بن نويرة في رثاء أخيه[٦٢]:

فـتـى كـانَ أحـيـا مِـنْ فـتـاةٍ حَـيِـيّـةٍ | وأشـجَـعَ مـن لَـيـثٍ إذا مـا تَـمَـنَّـعـا

وقد كان همّ الشعراء الذهاب إلى أقصى ما يدركونه من جمال السلوك يشتقونه من الاعتداد المطلق بذواتهم، فكأن رؤيتهم ووجودهم للأخلاق الجمالية تزداد كمالاً كلّما ازدادوا تعمقاً في هذا الاعتداد، وذلك ما يفسّر قول الشنفرى[٦٣]:

وأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرضِ كي لا يرى لهُ | عَـلَـيَّ مِـن الـطَّـوْلِ امـرؤٌ مُـتَـطَـوِّلُ

---

(٥٩) المصدر نفسه، ص ٣٠٨.

(٦٠) الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، ص ٩٢.

(٦١) انظر: أبو علي اسماعيل بن القاسم القالي، **كتاب الأمالي** (بيروت: دار الكتب العلمية، [د. ت.])، ج ١، ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨، وأبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، ص ٥٢٧.

(٦٢) ابتسام مرهون الصفار [وآخرون]، **مالك ومتمم أبناء نويرة اليربوعي** (بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٦٨)، ص ١١٢.

(٦٣) الشنفرى، **لامية العرب**، ص ٣٩.

وكذلك قول عنترة[٦٤]:

إني امرؤٌ من خيرِ عَبْسٍ مَنْصِباً ... شَطْري وأَحمي سائِري بالـمُنْصُلِ

.. ولقد أبيتُ على الطَّوَى وأَظَلُّهُ ... حتَّى أنالَ بهِ كريمَ الـمَأْكَلِ

على إننا يجب أن نفهم أن اعتداد البطل الجمالي بذاته هو الذي يفرض هذه العفة، والغاية هي توكيد جماليته والترفع عن كلّ ما من شأنه أن ينال منها، يقول عبيد بن عبد العزّى السلامي[٦٥]:

وأُعْرِضُ عن أشياءَ لو شئتُ نِلْتُها ... حياءً إذا ما كانَ فيها مَقَاذِعُ

غير أن اعتداد البطل بذاته ـ لأنه ذو ماهية جمالية ـ يؤدي عادة إلى تخلّيه عنها للآخر أو للقيمة فذلك أكثر إظهاراً وتوضيحاً للجمال فيها، ومن ثمّ، يحاول بعض الشعراء أن يذهب إلى أقصى ما في هذا التخلي عن الذات من جمال حين يربطه بالظروف القاهرة التي تفرض على الإنسان العادي التمسك بذاته والانغلاق عليها، يقول دريد بن الصمة في رثاء أخيه[٦٦]:

تراهُ خَمِيصَ البطنِ والزَّادُ حاضرٌ ... عَتِيداً ويغْدُو في القَمِيصِ المُقَدَّدِ

وإنْ مَسَّهُ الإقْواءُ والجَهْدُ زادَهُ ... سماحاً وإتلافاً لما كانَ في اليَدِ

ويقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي موضحاً تعاليه ووجوده للآخرين حتى لو كانوا يريدون هلاكه[٦٧]:

يَبْرُونَ عَظْمي وهَمِّي جَبْرُ أَعْظُمِهِمْ ... شَتّانَ ما بينَنا في كلِّ ما سَبَبِ

أَهْوَى بقاءَهُمُ جَهْدِي وأكثرُ ما ... يَهْوَوْنَ أنْ أغتدِي في حُفْرةِ التُّرَبِ

وهو نفسه الذي يصمد في المعركة دفاعاً عمن فرّ من قوم ليسوا قومه قائلاً في ذلك[٦٨]:

لَحَا اللهُ جَرْماً كُلَّما ذَرَّ شارِقٌ ... وُجوهَ كلابٍ هارَشَتْ فازْبَأَرَّتِ

---

(٦٤) **ديوان عنترة**، ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩.

(٦٥) «قصائد جاهلية نادرة،» في: **منتهى الطلب من أشعار العرب**، جمع محمد بن المبارك بن محمد ابن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص ١٢٣.

(٦٦) **ديوان دريد بن الصمة الجشمي**، قدم له شاكر الفحام؛ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي (دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١)، ص ٥٠.

(٦٧) **ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي**، ص ٣٦.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٤٤ ـ ٤٥.

ظَـلَـلْـتُ كـأنّـي لـلـرِّمـاحِ دَرِيـئـةً   أقـاتـلُ عـن أبـنـاءِ جَـرْمٍ وفَـرَّتِ

وما يوضحه هذا التشكيل أن البطل الجمالي إذ يوجد للقيمة لا يهمه أين يضعها وليس لديه دافع سوى التزامه العفوي المنبثق من ذاتيته بتعاليه. إنّه بذلك يثبت وجوده للأخلاق الجمالية وينفي أية قيمة عمن لا يوجد لها.

ولا شكّ في أن هذا المنطلق المتعالي في تأسيس الوجود للأخلاق الجمالية سيغير من مقاييس الجمال الإنساني في نظر الوعي الجماعي. فما دام الجمال معادن ومناقب وأخلاقاً إيجابية، فإن القبح أصبح يرتبط بالبخل والجبن والسلبية وهذا ما يؤكّده الحطيئة بقوله(٦٩):

لَعَمْري لقدْ جَرَّبتُكُمْ فرأيْتُكُمْ   قِباحَ الوُجُوهِ سَيِّئي العَذَرَاتِ

وجدْتُكُمُ لم تَجْبُرُوا عَظْمَ مُغْرمٍ   ولا تَنْحَرُون النِّيبَ في الحَجَراتِ

ويقول شميط بن المعذل الطائي مبدلاً مقاييس الجمال والقبح، رابطاً إياها بالفاعلية المتأصلة في وجود الذات للقيمة(٧٠):

وكَمْ فتى ذي دمامةٍ ولَهُ   عقلٌ وبَذْلٌ في اليُسْرِ والعُدْمِ

وكَمْ فتى تَعجَبُ العُيونُ لهُ   كدُمْيةٍ في مَحَارِبِ العُجْمِ

ويبين المخبّل السعدي أن الوعي هو المقياس الحقيقي للجمال مؤكّداً بذلك خطأ النظرة الشائعة في ازدراء العاقل والإعجاب بمظهر من كان ذا مظهر حسن وإن جهل(٧١):

وقدْ تزدَرِي العَيْنُ الفتى وهْوَ عاقلٌ   ويَجْمُلُ بعضُ القومِ وهو جَهُولُ

واستناداً إلى هذا المنطق الجديد كان البطل الأخلاقي يؤكّد جماليته بقيم عديدة متنوعة يطول بنا أمر استقصائها، غير أني سأحاول رصد علاقتها بالوعي الشعري وبواقعها. إن ذاتية الوجود للأخلاق الجمالية لأنها تستند إلى الوعي وتتمثل الإنسان بوصفه قيمة كلّ القيم ومبدأها وإطارها تؤكد طابعها الحضاري من خلال ما يظهره الشعراء من خضوع للقيم الأخلاقية والتزام طوعي تام بها، على الرغم من أنهم هم الذين يبتكرونها ويؤسسونها في الواقع. وما ذلك إلا لأن الشاعر العربي يريد أن يتمثل

---

(٦٩) **ديوان الحطيئة**، تحقيق نعمان محمّد أمين طه (القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٨٧)، ص ٣٣٢.

(٧٠) البحتري، **الحماسة**، ص ٢٠٦.

(٧١) شعر المخبل السعدي في: حاتم الضامن، **عشرة شعراء مقلّون** (بغداد: دار الحكمة للطباعة والنشر، ١٩٩٠)، ص ٦٦.

في ذاته النموذج الكامل للإنسان الجمالي والبطل الحضاري المعلم والمربي. إنّه يلتزم بالقيمة التي تعلو به ليلتزم بها غيره أيضاً. وهكذا تحولت القيم الأخلاقية من حيث هي جمال إلى وجود ماهوي يحدد أهمية الآنية الشعرية ويضبط مسارها من الداخل وينميها فعلاً في واقعها. ولم يكن الشاعر العربي على الرغم من إبائه واعتداده الشديد بذاته ليجد غضاضة في الخضوع للقيمة بل على العكس؛ إنّه يرى في ذلك واجباً يعزز جماليته وكرمه ونبله، وفي هذا يقول المثقب العبدي(٧٢):

أُكــرِمُ الــجــارَ وأَرعَــى حَــقَّــهُ ... إنَّ عِــرفــانَ الــفَــتــى الــحَــقَّ كَــرَمْ

ومن ثمّ، فقد تحول البطل العربي ـ نتيجة لوعيه العميق بالجمال ـ إلى إرادة خيّرة مطلقاً، حتّى إنَّه لينتصف من نفسه للناس طوعاً، يقول أوس بن حجر(٧٣):

وإني لأُعطي النَّصْفَ مَنْ لو ظَلمتُهُ ... أَقَرَّ وطابتْ نَفْسُهُ ليَ بالظُّلْمِ

وأخطِمُ أقواماً إذا ما تَعَظَّمُوا ... فيُمْسونَ رَسْلاً في عِراضِهِمُ وَسْمِي

ويقول يزيد بن أنس الحارثي(٧٤):

وإني امرؤٌ أُعطي حقيقِيَ حَقَّهُ ... فلستُ بمظلومٍ ولستُ بظالِمِ

وكان من أوجه هذه الإرادة الخيّرة أنها تترفع أحياناً عن مجازاة الشر بالمثل، وهذا ما يؤكّد تعالي الذاتية بجمالها وكمالها الأخلاقي، يقول حاتم الطائي(٧٥):

إذا شئتُ جازَيتُ امرأَ السُّوءِ ما جزى ... إليّ وغاشَمْتُ الأَبِيَّ الغَشَمْشَما

وأغفرُ عَوراءَ الكريمِ ادِّخارَهُ ... وأُعرِضُ عن ذاتِ اللَّئيمِ تَكَرُّما

ويقول عمرو بن قيس موضحاً أن تعاليه الجمالي الخيّر على الشرّ مبني على قدرة تامة محكومة بإرادته(٧٦):

وذِي ضِغْنٍ كَفَفْتُ النفسَ عنهُ ... وكنتُ على مَساءَتِهِ قَدِيرا

ولو أَنّي أُريدُ كَسَرتُ منهُ ... مكاناً لا يُطِيقُ لهُ جُبُورا

---

(٧٢) المثقب العبدي، **ديوان شعر المثقب العبدي**، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي (القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١)، ص ٤٧.

(٧٣) البحتري، المصدر نفسه، ص ٢٤٢، والبيتان ليسا في ديوانه.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

(٧٥) الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، ص ١٢٨.

(٧٦) البحتري، المصدر نفسه، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

ومعنى هذا الالتزام والترفع أن البطل الجمالي بدأ يعي تعاليه في تعالي القيمة الأخلاقية التي يسعى إليها داخل ذاتيته الأصيلة حتّى ليعلن أنه يستحيي منها أن يوظف فاعليته لغير هذا التعالي، وهذا ما يؤكّده مالك بن حُريم الهمداني بقوله[77]:

وإني لأستحيي من المَشيِ ابتغي ... إلى غيرِ ذي المجدِ المؤثَّلِ مَطْمعا

وأُكرمُ نفسي عن أمورٍ كثيرةٍ ... حفاظاً وأَنْهَى شُحَّها إن تَطَلَّعا

وآخُذُ للمولى إذا ضِيمَ حَقَّهُ ... منَ الأَغْيطِ الآبي إذا ما تَمَنَّعا

ومن هنا اكتسب البطل الشعري العربي سلطة أن يبني العالم من حوله على أساس الوجود للقيمة، ويقوض كلّ ما من شأنه أن ينتقص من هذا العالم الذي يفيض غنى وثراء وحركة مطّردة إلى الأمام، فصار الشاعر يمتدح بطولية الوجود للقيمة ويسبغها على من يريد إسقاطاً من ذاتيته، كما يسلبها ممن يريد حتّى ليجعله مثالاً للنقائص والسلبية، وهو بكلا الفعلين يحقق الوظيفة نفسها؛ إنّه يبتكر الجمال ويؤسسه ويدعمه بنقيضه لكي يوفر له الحافز على التأثير والتحقق.

وقد تمثلت هذه السلطة في أن الوعي الشعري أصبح محدِّداً لهوية الأفراد والجماعات إذ جعلها عَلَماً على القيم الأخلاقية الجمالية (في المدح أو الفخر) أو علَماً على ما هو ضدّ ذلك (في الهجاء الفردي أو الجماعي) وفي كلتا الحالتين، تكون الهوية مبنية على مقدار الوجود الفردي والجماعي للقيمة الجمالية. والشعر العربي مليء بالنماذج الشعرية التي تؤكد هذا، ولكن من الضروري أن نتذكر أن هذا الوجود ليس واقعيّاً ضرورة، فالمهم أن الشاعر العربي بوصفه بطلاً حضاريّاً، يضع أمام الجماعة مثالها الذي ينبغي عليها أن تسعى إليه، ومن خلال هذا السعي تمتلك وعيها بذاتها وبمسؤوليتها تجاه الحياة. إن الشاعر **يصنع** الوعي الجماعي ويشكله وينميه في إطار الجمال، وغالباً ما كان يحكّم التزامه وإخلاصه للقيمة الأخلاقية في مدحه وهجائه وفخره، حتّى لنجد بعض الشعراء يهجو قومه أو يمدح غير قبيلته أو يفخر بها وما ذلك إلا لأنه يحمل الإنسان الجمالي العربي في وعيه وذاتيته، فأينما وجده أو أراد إيجاده مدح وافتخر وأينما افتقده أو أراد سلبه هجا.

والجانب الآخر لتحقق سلطة البطل الحضاري أنه صار نوعاً من المشرِّع ـ إن صحّ التعبير ـ أو المعلم الذي بدأ بتنظيم الحياة الجماعية على أساس الوجود للقيمة الجمالية، وكان هذا التنظيم ينزع إلى الاعتماد على الالتزام الذاتي الذي نتج عن

(٧٧) الأصمعي، **الأصمعيات**، ص ٦٣ ـ ٦٤.

التفاعل الحيّ بين ما يؤسسه الوعي الشعري وبين الوعي الجماعي. والمهم في هذه المسألة أن مصدر السلطة لم يكن شيئاً آخر سوى إدراك الجمال لذاته وتنميته، واستناداً إلى هذا المصدر أصبح الشاعر يرسم طريق الذاتية الفردية والجماعية إلى تعاليها، ثمّ يضبط مسارها عليه ويدفعها لبلوغ هدفها. فمن ذلك قول أبي الميّاح العبدي[٧٨]:

ولا تَعْرِضَنْ للشَّرِ من دُونِ أهلهِ   إذا كنتَ خَلْواً عن أذاهُ بِمعْزَلِ
وإنْ خِفْتَ من دارِ هَواناً فَوَلِّها   سِواكَ وعن دارِ الأذى فتَحَوَّلِ
وما المرءُ إلا حيثُ يجعلُ نَفْسَهُ   ففي صالحِ الأخلاقِ نفسَكَ فاجْعَلِ

ففي هذا النموذج يؤكّد الشاعر أن التعالي يقوم على الإرادة الخيّرة والاعتداد بالذاتية وكرامتها ثمّ الالتزام بالوجود للقيمة وتحقيقه فعلاً في الواقع. وهذا ما يؤيده عبيد بن الأبرص في قوله[٧٩]:

إذا كنتَ لم تَعْبَأْ برأيٍ ولم تطع   إلى اللُّبِّ أو تَرْعَى إلى قَوْلِ مُرْشِدِ
ولا تَتَّقِي ذمَّ العِشِيرَةِ كُلَّها   وتَدْفَعُ عنها باللِّسانِ وباليَدِ
وتَصْفَحُ عن ذي جهلِها وتَحُوطُها   وتَقْمَعُ عنها نَخْوةَ المُتَهَدِّدِ
وتَنْزِلُ منها بالمكانِ الذي بِهِ   يُرى الفَضلُ في الدُّنيا على المُتَحَمَّدِ
فلستَ وإنْ علَّلْتَ نَفسَكَ بالمنى   بذِي سُؤْدَدٍ بادٍ ولا كَرْبَ سَيِّدِ

وهنا يرتبط التعالي بتنمية الوعي والتفاعل مع الآخر والانفتاح عليه بوصفه قيمة معرفية وإنسانية وبالترفع عن كلّ ما يعيب الذاتية من نقائص والسعي إلى احتياز الفضل والمكانة المتفردة تكرماً وتواضعاً. وكل ذلك مما يؤسس تعالي الذاتية بالجمال. قد تبدو لنا هذه التشكيلات مجموعة من النصائح والإرشادات، ولكنها بالنسبة إلى الإنسان العربي نوع من القانون الذي يؤطر فاعلية الذاتية ويعززها ويحفزها على استثارة إمكاناتها على الفعل والصيرورة، ولنلاحظ أن هذا القانون يشتق من الخبرة بـ **ريب الدهر** من فوضى الواقع الدهري التي تبدد وجود الإنسان وتستنفذ ممكناته بسرعة لتطويها في دوامة الفناء. وفي واقع كهذا يصبح اشتقاق القانون بحدّ ذاته بطولة حضارية لأنه يشير إلى الدور الجوهري للوعي الشعري في تأسيس الوجود

(٧٨) أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، حققه وعلق عليه محمد يوسف، ٢ ج (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ج ٢ (١٩٦٥)، ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

(٧٩) **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ٥٤.

بحيث يتوجه إلى القيمة المطلقة وبذلك فإن كلّ مفردات القانون الذي يشكّله وعي الشاعر هنا تمثل مجالاً لتحقق بطولته التي يريد لها أن تبقى وتستمر وتمارس فاعليتها في الواقع وتغنيه حتّى بعد موته.

ولنلاحظ أيضاً أن الشاعر العربي يثبت الوجود للقيمة من خلال الكرم والإباء والعفة ورفض الخضوع والتبصر والالتزام بالخير مطلقاً لكن المسألة المهمة هنا، أنه يعرف أن الالتزام بهذه القيم يعني تحول رؤية الإنسان لذاته لتقوم على أساس الوعي بالجمال وحده. وهكذا يصبح هذا الوعي إطاراً لاستنباط ما يستجد من قيم في حركة الواقع، فالجمال ماهية للإنسان الجمالي وماهية لوجوده للقيمة، وهو لذلك، أساس كلّ قيمة مستجدة ومعيارها.

إن الوجود للأخلاق الجمالية يمثل غاية تربوية بالنسبة إلى الوعي الشعري، والتربية هنا كما أشرت من قبل بمعنى تنمية الإنسان والارتقاء به من عالم الدهر الذي يحدده ويستلبه، ومن هنا كان للشعراء الجاهليين دوراً حضاريّاً غاية في الأهمية، لقد كانوا (الحكماء أو المعلمين الممهدين لظهور النبي)[٨٠].

هذا فضلاً عن أن الوجود للأخلاق الجمالية في عمقه يعبر عن رغبة عميقة وملحة في الانفتاح على المطلق والكلي والتعالي على المعوقات وإعادة تأويلها بحيث تصبح مجالاً وحافزاً لتأسيس الإنسان الجمالي بطلاً خيّراً واعياً لقيمتهِ الذاتية التي تصدر عنها كلّ قيمة، يتشبث بالجمال ويبحث عنه ويجعل منه معياراً لِكُلّ ما يعبر به عن ذاته. وهذا شبيه بما يعرف في فلسفة الأخلاق ـ خاصة عند هنري برغسون ـ بالأخلاق المنفتحة التي تمتاز بأنها انطلاق دائم إلى الأمام وذات طابع حركي، وإن التزام الذات بها التزام طوعي عفوي ولا يحكمه ثواب أو عقاب لأنها أصلاً تمثل الوجود الحقيقي للذات، وهي تختلف في الطبيعة ـ لا في الدرجة عن الأخلاق الاجتماعية الساكنة المنغلقة، وتتحقق في الأبطال والموهوبين والعظماء من البشر الذين لم يحتاجوا إلى أن ينادوا أحداً لاتّباعهم، بل كان حسبهم أن يوجدوا، فوجودهم وحده نداء[٨١]، وهذا هو جوهر البطولة الأخلاقية للشاعر العربي ودرسه الكبير.

---

(٨٠) انظر: باسم إدريس قاسم، «الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام،» (رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢)، ص ١٨٧. وهي دراسة ظاهراتية مهمة وممتعة في الشعر الجاهلي، لم تلق حظها من الاهتمام، لكني أدين لها بالأسبقية وبأفكار قيّمة شكلت جزءاً من رؤيتي هنا. وقد توصلتُ إلى هذه النتيجة التي ذكرتها أعلاه، وهي نتيجة تغير نظرتنا إلى الشعر الجاهلي وإلى الجاهلية ككل من حيث أهميتها الثقافية والحضارية للعرب.

(٨١) انظر: هنري برغسون، **منبعا الأخلاق والدين**، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧١)، ص ٤٠ ـ ٤١ و٦٤ ـ ٦٧.

ثالثاً: الوجود للحرية وحضارة المعنى الشعري

إن الوجود للقيمة الأخلاقية من خلال الجمال ما هو إلا خطوة على طريق التعالي الذي يسعى إليه الوعي الشعري، فالبطولة الحضارية التي كان الشاعر يؤسسها ويحياها بالفاعلية المطلقة والانفتاح، تكتسب قيمتها من كونها بأوجهها المتعددة تظاهراً للقيمة الكلية التي تباطن القيم الثلاث وتحرّكها من داخلها وأعني بها قيمة الحرية.

وإذا كنت هنا أتجاوز على مسلّمة فلسفية راسخة إذ أضيف إلى الثالوث القيمي قيمة رابعة فذلك لأنه لا معنى للخير أو الحق أو الجمال بغير الحرية، فهي الهدف والغاية التي تبرر السعي وراء هذه القيم وتتحقق فيه ومن خلاله. أي أن الحرية هي ما يفسر القيم والوجود لأنها تباطنهما وتتأصل فيهما.

إن كلّ ما ذكرته مما حققه البطل الحضاري من وجود للقيم الجمالية يمكن أن نعده تعبيراً متنوع الأوجه عن سعيه لإنجاز حريته، ومن ثمّ، فإن هذا المحور سيحاول التعمق في ما وراء القيمة والوجود ليكشف عن علاقة الجمال الشعري بالحرية كما أسسها الوعي الشعري العربي.

مما لا شكّ فيه أن مبحث الحرية من المباحث الفلسفية المعقدة التي تثير كثيراً من المشكلات، ولكي لا أدخل في تفصيلات هذا التعقيد سأحاول تبسيط موضوعة الحرية بالطريقة التي تخدم رؤية البحث وهدفه. وعليه لا بدّ أن أنبه منذ البداية على أن الحرية التي أريد الكشف عنها هي الحرية ذات الماهية الجمالية أي التي يقوّمها الجمال ويشكل جوهرها ومصدر حيويتها. وما يبرر ذلك أن الجمال مثلما أنه يباطن الحق والخير، فإنه يمكن أن يتجاوز القيمة إلى ما وراءها، ويصبح معبراً إلى القيمة الكلية الجديدة من غير أن ينفصل عنها. وتلك فكرة أستمدها من هيغل الذي كان يرى أن الجمال يتأصل في اللامتناهي والحرية لأنه نتاج الروح المطلق الذاتي[٨٢]. وبكلمة أخرى، إن الجمال والحرية متلازمان لأنهما ينبثقان من الوعي في سعيه المستمر لإدراك ذاته من خلال قصديته التي لا تتوقف عند حدّ في تعزيز ذاتيته وتشكيلها مطلقة في فاعليتها.

وواضح أن رؤية الوعي الشعري للحرية والجمال تتحرك ضمن هذه الدائرة، لكن ما ينبغي التنبه إليه أن الوعي الشعري لم يكن يدرك الحرية إلا فعلاً. بمعنى أنها ليست فكرة بالنسبة إليه وإنما هي سعي وحركة وتشكيل محكوم بشروط وجوده في فضاء الدهر، وبدوره الحضاري. ومن ثمّ، فإننا لا يمكن أن نفهمها إلا من خلال

---

(٨٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٠ ـ ٤١ و٦٤ ـ ٦٧.

الإبداعية التي تميز الجمال الشعري بوصفه وجوداً لذاته. من هنا كانت الذات الشعرية العربية تبدو فاعلة أكثر من كونها مفكرة، ذلك أن الفعل هو ما يمنحها عيانيتها وحيوية وجودها ويؤسسها تشكيلاً جمالياً، وهذا ما يؤسس الطابع الإبداعي للحرية، فهي كفاح الذاتية لتجاوز ما يعوقها عن أن توجد وتصير، وتعزيز وجودها وصيرورتها في تعالي القيمة الجمالية التي تبدعها وتشكلها في كفاحها. إن هناك تداخلاً وتوحداً بين الجمال والإبداع والحرية والكفاح، فالإنسان الجمالي العربي يبدع ذاته وإنسانيته من خلال كفاحه لتحقيق حريته التي يراها قيمة متعالية، وتلك فكرة يعززها تصور نيقولاي برديائيف للحرية: «إن الإنسان لا يتحرر فقط من شيء ما، بل من أجل شيء ما، وكلمة **من أجل** هذه تعني إبداع الإنسان»[٨٣].

واشتقاقاً من هذه الفكرة فإن بنية الإنسان الجمالي ـ من جهة علاقته بالحرية ـ تتشكل باستمرار توتراً حاداً بين التحرر من ـ والتحرر من أجل. وهذه البنية تتظاهر في أوجه تشكيلية متعددة تتصل بالذاتية الداخلية وبعلاقاتها بالعالم الذي توجد فيه من حيث كونه مجالاً للفعل، فضلاً عن المجال الأكثر كلية والذي يتمثل بالشعر العربي بوصفه فناً ذا مضمون إنساني وحضاري. وما ذلك إلا لأن الوعي الشعري وعي بالتحرر ووعي بالجمال من حيث هو وجود لذاته أو لحريته.

تتداخل الحرية ـ في الوعي العربي بالأصالة والشرف والبكورة والكرم والنقاء وأخيراً بالجمال، وهذا ما تؤيده دلالات الأصل اللغوي للكلمة[٨٤]. وعليه فإن ذاتية الإنسان الجمالي العربي تشتمل على هذه الصفات بوصفها عناصر بنيوية، لكنها في الوقت نفسه تشتمل على ما يضادّها لتديم توترها، ومن ثمّ لتحقق وظيفتها الجمالية، إن التضاد هو الذي يؤسس تشكيل الوعي لحريته الذاتية دائماً.

وأول مظاهر هذا التشكيل أن الإنسان الجمالي يتأسس وهو يحيا توحد وعيه وإرادته وفعله، والحرية من وجهة نظر فلسفية هي هذا التوحد[٨٥].

---

(٨٣) انظر: جون ماكوري، **الوجودية**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة؛ ٥٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢)، ص ٢٦٢؛ نيقولاي برديائيف، **العزلة والمجتمع**، ترجمة فؤاد كامل، ط ٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٣٩، وفولفجانج شتروفه، **فلسفة العلو**، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر؛ مكتبة الشباب، ١٩٧٥)، ص ٢٧٠ ـ ٢٧٧.

(٨٤) انظر «حرر» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٨٥) انظر: فريديرك هيجل، **فكرة الجمال**، ترجمة جورج طرابيشي، ٢ مج (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ص ١٧، وزكريا إبراهيم، **مشكلة الحرية**، سلسلة مشكلات فلسفية؛ ١، ط ٣ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢)، ص ٥٠ وما بعدها.

يقول أبو الجهم المحاربي[٨٦]:

فلوْ أنَّ كَفِّي أبغضتْ قُربَ ساعدِي ... يقيناً لَمَا احْتاجتْ ذِراعِي إلى كَفِّي

أَأَبْذُلُ وُدِّي لِلعَدُوِّ تَمَلُّقاً ... أَبَى وحِمَى مِن ذلكمْ أبداً أَنفِي

فلا سَلِمَتْ نفسي ولا عشتُ ليلةً ... إلى أن أراني قائلاً غيرَ ما أُخفِي

ففي هذا التشكيل تظهر الذاتية وحدة واحدة مستمدة من وجودها لتعاليها المتمثل بالفاعلية المطلقة والقدرة المتفوقة الواعية على الفعل والأنفة من الخضوع، ولكن حرية الذاتية تتشكل في مقاومتها لخوفها من ذلها وضآلتها وتغلبها على كلّ ما من شأنه أن يثلم عظمتها وإباءها. والشاعر يتمثل ذروة حريته في قول ما يريد وفعل ما يريد حقّاً، أي أن يؤسس ذاتيته وهي تنطلق عفوية في تعبيرها عن ذاتها دون عائق.

والحقيقة أن العوائق موجودة دائماً، لكن ذلك بالضبط ما يمنح الذاتية حريتها، وما يدفعها إلى التشكل بهذا الشكل المتفوق القاهر. وهذا يعني أن العناصر السالبة لبنية الإنسان الجمالي توجد في الواقع وتمارس ضغطها على العناصر الإيجابية داخل التشكيل وتحفزها على أن توجد الذاتية متكاملة مع ذاتها مطلقة الوجود والفعل.

ولعل أهم حافز للذاتية على أن توجد لحريتها هو وجودها في فضاء الدهر محاصرةً بالموت، فكان عليها أن تجاهد لاختراق هذه الحدود المفروضة من الخارج، بأن تستوعبها في داخليتها وتعيد إنتاجها وتأويلها، إن حرية الإنسان الجمالي تبدأ من الموت نفسه وتتعالى عليه، وفي ذلك يقول المتلمس الضبعي[٨٧]:

أعاذلَ إن المرءَ رَهْنُ مَنِيَّةٍ ... صَرِيعٌ لعَافِي الطَّيرِ أو سوفَ يُرْمَسُ

فلا تَقْبَلَنْ ضَيماً مَخافةَ مِيتةٍ ... ومُوتَنْ بها حُراً وجِلدُكَ أملسُ

وما البأسُ إلا حَمْلُ نفسٍ على السُّرَى ... وما العَجْزُ إلا نَوْمةٌ وتَشَمُّسُ

لنلاحظ، كيف تتداخل الحرية بالموت في وعي الشاعر، وتحفزه على أن يوجد ويحيا وجوده هذا فاعلية مطلقة تخترق ظلمة عالمها وتتجاوز عجزها وبلادتها بالعزم والتصميم والتفوق. إن الحرية سباق مع الدهر ـ فاعل الموت ـ واختراق

---

(٨٦) البحتري، **الحماسة**، ص ٨٦.

(٨٧) **ديوان المتلمس الضبعي**، تحقيق حسن كامل الصيرفي ([القاهرة]: معهد المخطوطات العربية؛ مطابع الشركة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ١١٠ ـ ١١٢.

لحدوده التي يفرضها واقعاً. ومن ثمّ، سيكون تحقق الإرادة والفعل هزيمة للدهر وإيقافاً لحركته، يقول مُرّة بن عدّاء الفقعسي[٨٨]:

كأنَّكَ لم تُسبَقْ منَ الدَّهْرِ لَيلةً إذا أنتَ أدركتَ الذي كنتَ تَطلبُ

إن التباس الحرية الجمالية بالموت قد أدى إلى المبالغة في الإباء والتحدي والمقاومة والاعتداد بالحرية اعتداداً مطلقاً حتّى في مواجهة الموت نفسه، يقول عنترة[٨٩]:

وعرفتُ أَن مَنِيّتي إنْ تأتِني لا يُنْجِني منها الفِرارُ الأسرعُ

فصَبَرْتُ عارفةً لذلكَ حُرّةً تَرسُو إذا نفسُ الجبانِ تَطَلَّعُ

ويقول الشدّاخ بن عوف الكناني في الإباء ورفض الخضوع لأية سلطة[٩٠]:

أَبَيْنا فلا نُعطِي مَلِيكاً ظَلامةً ولا سُوقةً إلا الوَشِيجَ المُقَوَّما

وإلا حساماً يبرُقُ العينَ لمحُهُ كصاعقةٍ في غَيْثِ مُزْنٍ تَرَكَّما

وفي ذلك أيضاً يقول عبيد بن الأبرص[٩١]:

نأبَى على النَّاسِ المَقادَةَ كلِّهِمْ حتَى نقودَهُمُ بغيرِ زِمَامِ

ولنا أن نفهم من هذا أن الحرية في جانب منها تتجسد في وعي الشاعر العربي في تشكيل ذاته الجماعية أبية ذات مكانة عالية تمكنها من قيادة الناس طوعاً أو كرهاً، ولا ترضى بأقل من ذلك لأنه انتقاص من الحرية التي تتمثلها مطلقة في إرادتها وفعلها.

ويذهب بعض الشعراء إلى ربط الحرية الذاتية ـ إباءً وامتناعاً من الضيم والذلّ ـ بالعزيمة أو الإرادة الماضية التي تستند إلى وعيها بقيمة ذاتها وكرامتها وتفوقها، مقترنة بالفعل البطولي. يقول عمرو بن براقة الهمداني[٩٢]:

متى تجمَعِ القلبَ الذَّكِيَّ وصارِماً وأَنْفاً حَمِيّاً تَجْتَنِبْكَ المظالمُ

والشاعر يؤكّد هنا من جانب آخر أن حرية الإنسان تكمن في قهر خوفه من

---

(٨٨) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، ص ٦٨.
(٨٩) **ديوان عنترة**، ص ٢٦٤.
(٩٠) البحتري، **الحماسة**، ص ٢٣.
(٩١) **ديوان عبيد بن الأبرص**، ص ١٢٤.
(٩٢) «قصائد جاهلية نادرة،» ص ١٠٠.

الآخرين والتغلب عليه، وأن يقف أمام الخطر مُدِلاً على نفسه، مؤكّداً ذاتيته مطلقة الاعتداد بحريتها، وفي هذا يقول حاجز بن عوف[٩٣]:

وإنِّـيَ مـنْ إرعـادِكُـمْ وبـروقِـكُـمْ — وإيعـادِكُـمْ بـالقـتـلِ صُـمٌّ مَـسامِعِـي

وإنّـي دلـيـلٌ غـيـرُ مُـخْـفِ دِلالَـتـي — على ألفِ بيتٍ جدُّهُمْ غيرُ خاشعِ

عـلـى أيِّ شـيءٍ لا أبـا لأبـيـكـمُ — تُشِيرونَ نحوي نَحوَكُمْ بالأصابعِ؟

وهذا معيار للحرية ينبثق من إحساس الذاتية بقيمتها وتعاليها ووجودها الفاعل الذي لا ينبغي له القبول بالخضوع والتذلل لشيء أو لأحد. إن التحرر من الخوف يعني التحرر من أجل كمال الذاتية، وكمال وجودها وتلك مسألة جمالية في جوهرها، يقول سعد بن ناشب في نموذج تشكيلي رائع لكمال الذاتية وحرية إرادتها[٩٤]:

فإنْ تهدِمُوا بالغدرِ داري فإنَّها — تـراثُ كـريـمٍ لا يُـبـالـي الـعَـواقِـبـا

أخـو غَـمَـراتٍ لا يـريـدُ عـلـى الـذي — يَـهُـمُّ بـهِ مـن مُـفْـظِـعِ الأمـرِ صـاحـبـا

إذا هَـمَّ لـم تُـردَعْ عـزيـمـةُ هَـمِّـهِ — ولـمْ يـأتِ مـا يـأتـي مـن الأمـر هـائـبـا

إذا هـمَّ ألـقـى بـيـنَ عَـيـنَـيـهِ عَـزمَـهُ — ونَـكَّـبَ عـن ذِكْـرِ الـعَـواقِـبِ جـانِـبـا

ولـم يَـسْـتَـشِـرْ فـي رأيِـهِ غـيـرَ نـفـسِـهِ — ولـم يَـرضَ إلا قـائـمَ الـسَّـيـفِ صـاحِـبـا

هذا التشكيل يجسد عظمة الذاتية وفرادتها وأصالتها المستندة إلى وعي عميق بواقعها، وإرادة لا تلين، وفعل بطولي قاهر. وهذه المكونات الثلاثة تقوّم حرية الذاتية وكمال وجودها الجمالي بحيث تصبح كلية قائمة بذاتها مستقلة تماماً، والاستقلال الذاتي أو الخلقي هو أساس الحرية إن لم يكن مرادفاً لها، يقول فوييه: «إن الحرية هي أكبر قسط من الاستقلال للإرادة حينما تحدد تلك الإرادة ذاتها بمقتضى ذلك الاستقلال، بغية الوصول إلى غايات لديها عنها فكرة»[٩٥]. غير أن هذا الاستقلال

---

(٩٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٨١ ـ ٨٢، والأصمعي، **الأصمعيات**، ص ١٢٧ ـ ١٢٨، حيث يقول طريف العنبري أبياتاً شبيهة بهذه.

(٩٤) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، ص ٣٥. والشاعر من صعاليك العصر الأموي، وقد استشهدت بشعره هنا لأنه ما يزال يحمل في بنيته رؤية جاهلية للذات والعالم. والواقع أن الجاهلية كبنية ثقافية غير مقصورة على العصر الذي سبق الإسلام، فقد استمرت تعلن عن نفسها دائماً حتى في العصر الحاضر!

(٩٥) إبراهيم، **مشكلة الحرية**، ص ٢٧٧.

توتر بين التبعية والتعالي، والحاجة إلى توكيد الذات مشروط بضغط العوامل الخارجية التي تحد دائماً من الفاعلية الخاصة بالذاتية.

من هنا كانت الاستقلالية في الوعي الشعري تعني القدرة على الفعل والتأثير العميق في حركة الواقع، كما تعني الالتزام بالفعل، وهذه هي صورة البطل الحضاري العربي حين يتشكّل حرّاً مستقلاً. يقول الأعشى في ممدوحه(٩٦):

غَيثُ الأرامِلِ والأيتامِ كلِّهِمُ ... لم تَطلُعِ الشَّمْسُ إلا ضرّ أو نفَعَا

أَغَرُّ أبلَجُ يُسْتسقَى الغمامُ بهِ ... لو صارعَ النَّاسَ عن أحلامهمْ صَرَعا

قد حَمَّلُوهُ فَتِيَّ السِّنِّ ما حَمَلَتْ ... ساداتُهُمْ فأَطاقَ الحِمْلَ واضْطَلَعا

وجرَّبُوهُ فما زادتْ تَجارِبُهمْ ... أبا قُدامةَ إلا الحَزْمَ والمَنَعا

ويقول أعرابي من ربيعة مؤكّداً الترابط بين الفعل والاستقلالية والوجود والقيمة الجمالية(٩٧):

ومَنْ رامَ بالخَفْضِ نَيْلَ العُلَى ... فقدْ رامَ مِنهُ مَراماً عَسِرْ

وما الحَزْمُ إلا لِمُسْتأْثِرِ ... إذا همَّ بالأمرِ لم يَسْتَشِرْ

وإنّي لأَصْفَحُ عن قُدْرةٍ ... وأَعذُبُ حِيناً وحِيناً أَمُرّ

ويَعْجُمُ عُودِي إذا رابَنِي ... مِنَ الدَّهرِ رَيْبٌ فلا يَنْكَسِرْ

وأجزِي القُرُوضَ بأمثالِها ... فخيراً بخيرٍ وشرّاً بِشَرّ

إن مفردات مثل العلى والمعالي والمجد والحزم وغيرها ذات أهمية بالغة في تحديد الماهية الجمالية للحرية في وعي الشاعر العربي. وكلها يمكن أن تتأصل في توحد الوعي والإرادة والفعل، بوصفه توجهاً إلى تعالي الذاتية وانفتاحها على ممكنات وجودها للقيمة وتوكيدها لهذا الوجود بإزاء عوامل السلب والتضاؤل، ممثلةً بالموت. إن الذاتية تضع القيمة المطلقة ـ المجد ـ هدفاً مثالياً وتبدأ طريقها إليه من الموت وبه، فما دامت الحياة محاصرة بالموت، وما دامت الذات لا تحيا إلا مرة واحدة سرعان ما يدهمها الفناء، فإن لها أن تختار بإرادتها هدف وجودها. ولأن القيمة المطلقة مثال جمالي كلي، فقد كانت هي الهدف، ومن هنا صار المجد ـ الحرية

---

(٩٦) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ص ١٠٧ ـ ١٠٨.

(٩٧) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ٢ (١٩٦٥)، ص ٩٦.

غاية الوجود للقيمة الجمالية، بغض النظر عن الموت، يقول مفروق بن عمرو(٩٨):

فَلأَطْلُبَنَّ المَجْدَ غَيرَ مُقَصِّرٍ ... إنْ مِتُّ مِتُّ وإنْ حَيِيتُ حَيِيتُ

إن الذاتية تحقق كمال وجودها للجمال وبه من خلال سعيها إلى **المجد** وهو السعي الذي ينبثق من الاستقلالية ويؤسسها. وأظنّ أن هذا الفهم الشعري للحرية يقترب من تعريف هيدغر للحرية بأنها قدرة الموجود الإنساني على أن يؤسس ذاته من حيث هي متميزة عن غيرها، وهذا التأسيس غير ممكن إلا عن طريق تجاوز الذات لذاتها(٩٩).

من هنا يمكن أن نستنتج أن الوعي الشعري العربي لا يفهم الحرية الجمالية بوصفها شيئاً منفصلاً عن وجوده للقيمة ولذاته. ذلك أن كلاً منهما فعل، والفعل هو هو في كلتا الحالتين. وفي ضوء هذه النتيجة فإن بنية الإنسان الجمالي العربي هي نفسها بنية الفعل من حيث هو حرية ووجود للقيمة، وبذلك نفهم لماذا كان الشاعر العربي يبالغ في تشكيل الكرم الشعري مثلاً بوصفه قيمة يوجد لها: إنّه يريد أن يقاوم توتر البنية ويدفعها باتجاه التعالي.

إن الكرم الشعري وجه من وجوه الحرية الجمالية التي كان الوعي الشعري يحياها ويؤسسها في الواقع، بوصفها فعلاً مطلقاً، وقدرة على الفعل، حتّى يتحول الالتزام إلى **عبودية** ولكنها عبودية مختارة بحرية مطلقة! يقول الحوّاس الحارثي(١٠٠):

إذا ما صنعتِ الزادَ فالتَمِسِي لهُ ... أكيلاً فإنّي لستُ آكِلَهُ وَحْدِي

أخاً طارقاً أو جارَ بَيتٍ فإنني ... أخافُ إذا مِتُّ الأحاديثَ مِن بَعدي

وإني لَعَبْدُ الضَّيفِ ما دامَ ثاوياً ... وما فِيَّ إلا تلكَ مِنْ شِيمةِ العَبْدِ

وهذا التحول يمثل حرية مطلقة قائمة على الفعل والاختيار والانفتاح المطلق على القيمة والآخر. وإن وعي الشاعر لا يمكن أن يتخلص من عبوديته لغريزة التملك إلا حين يكون **عبداً** لتعاليه؛ إنّه هنا يزيد من توتر بنية الإنسان الجمالي الذي يشكّله ويضمّنه في ذاته، حدّ أنْ يبلغ به حريته من خلال كمال الوجود والفعل.

والفكرة التي يؤكّدها تشكيل الكرم الشعري أن الحرية فعل أو تعبير عن الذاتية ذو ماهية جمالية تحديداً، فالكريم حرّ لأنه يوجد ويتأسس في الجمال بوصفه طريقاً

---

(٩٨) **شعر بكر بن وائل قبل الإسلام**، جمع وتحقيق ودراسة حميد آدم ثويني (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٤)، ص ٣٤٩.

(٩٩) حبيب الشاروني، **بين برجسون وسارتر ـ أزمة الحرية** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ص ٦٩.

(١٠٠) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، **ديوان الحماسة**، ص ٥٤٧ ـ ٥٤٨.

وحيداً إلى التعالي وإلى الخلاص. إن الحرية الجمالية هي الضمانة الوحيدة للوجود، وهذا ما جعل بعض الشعراء يفخرون بأنهم لا يتحصّنون بشيء سوى حريتهم، مثل لقيط بن وداعة الحنفي الذي يقول[(١٠١)]:

إذا ما ابْتَنَى الناسُ الحُصُونَ فإنما ... حُصُونُ بني لأمٍ مُثَقَّفَةٌ سُمْرُ

وأرضٌ فضاءٌ ليسَ فِيها مَعاقلٌ ... ولا وَزَرٌ إلا الصَّوارِمَ والصَّبْرُ

وكذلك يفعل الأخنس بن شُريق التغلبي[(١٠٢)]:

ونحنُ أناسٌ لا حِجازَ بأَرْضِنا ... سِوى مُرْهفَاتٍ تَحتَويها الكَتائبُ

إذا قَصُرَتْ أسيافُنا كانَ وصْلُها ... خُطانا إلى أعدائنا فنُضارِبُ

ولأن الحرية الجمالية تعني جوهر الوجود للقيمة، وجوهر الإنسان الجمالي العربي، فإن الوعي الشعري كثيراً ما يعبر عنها بوصفها قيمة مقدسة تستحق أن يدافع عنها حتّى الموت. إن الشاعر لا يقبل ما يسميه الضيم والدنية والذل لأنها انتقاص من حريته واستلاب لها. ولكن إباءه يرتبط بالوجود للقيم نفسه، يقول نُهيك بن إساف[(١٠٣)]:

إنّي أَبَى لي أَنْ أُسامَ دَنِيّةً ... حَسَبِي وأَبْيضُ كالشِّهابِ يَلُوحُ

ويربط زهير بن جناب الكلبي بين البطولة والكرم والمجد وبين رفض الضيم فيقول[(١٠٤)]:

لا يمنعُ الضَّيمَ إلا ماجِدٌ بَطَلٌ ... إنَّ الكَرِيمَ كريمٌ حيثُما كانا

ولا شكّ في أن هذا الربط يعني أن حرية الإنسان الجمالي استمرارية، بمعنى أنه مهدد باستلاب حريته منه، إن هو لم يحرص على وحدة وعيه وإرادته وفعله باستمرار، ولذلك نجد أبا الأسود الكناني يفخر بأنه **واحد** بذاته دوماً[(١٠٥)]:

أَلَمْ تَرَ أنّي لا أُلَوِّنُ شِيمَتِي ... تَلَوُّنَ غُولِ اللَّيْلِ في البَلَدِ المُفْضِي

---

(١٠١) صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري، **الحماسة البصرية**، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان، السلسلة الجديدة، ٢ ج (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤)، ج ١، ص ١١.

(١٠٢) الخالدي والخالدي، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**، ج ٢ (١٩٦٥)، ص ٩٦، **وشعر بكر بن وائل قبل الإسلام**، ج ٢ (١٩٦٥)، ص ٢٨٤.

(١٠٣) البحتري، **الحماسة**، ص ١٩.

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢١.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٩٢.

والمهم في موقف الوعي الشعري من الحرية أنه يتمثلها فاعليةً وانفتاحاً وتعالياً، وهذا ما سيؤدي إلى تظاهرها في وجه جديد هو الحب. وفي الحقيقة أن هناك ارتباطاً عميقاً بين الحرية والحب، لا سيّما أنه **وليدها** [١٠٦]. غير أن هذا الوليد ليس صغيراً أو جزئيّاً، ذلك أنه إذ ينبثق من الحرية يعود ليستوعبها بكليتها ويندفع بها إلى أقصى ممكناتها. ووفقاً لهذا الفهم، فإن الحب الذي أقصده هنا ذو ماهية جمالية ومعرفية تحديداً. فأن يمارس الإنسان حريته حبّاً، يعني أن يمارس ذاته، وليست هذه الممارسة سوى كشف ومعرفة وتشكيل، إن الإنسان يعرف ذاته في الحب، أعني أنه يعرف إنسانيته فيه، بِكُلّ بهائها وكمالها وعظمتها، وهي تتفهم حريتها وتختبرها في حرية الآخر [١٠٧].

وإذا كان الإنسان الجمالي العربي يبدو ـ تشكيلياً ـ مطلق الاعتداد بذاتيته، فليس هذا الاعتداد تمركزاً حول الذات، إلا إذا فهمنا التمركز بوصفه انفتاحاً مطلقاً على الذات والذي يعني في المقابل انفتاحاً مطلقاً على الآخر. ولكن يجب أن نفهم من ذلك أن الوعي لا يخرج من ذاته إلى العالم بل يُخرج العالم عن ذاته، ومن هنا فهو يحبّ كلّ شيء فيه المرأة والطلل والناقة والحصان والمطر والصحراء والضيف. وحتّى عدوه وموته والدهر. وذلك لأن هذه المفردات صنعت ذاته التي يحبها [١٠٨]. ولم يكن ضروريّاً أن يقول: إني أحب. فقد كان **يفعل** ذلك في كلّ تشكيلاته الجمالية لها، والتي استعرضنا جوانبها على امتداد المباحث السابقة. لقد أحبها في المعنى الذي ضمّنه إياها، وفي القيم الأخلاقية النبيلة التي اشتقها منها وأسسها فيها وبها، وعبّر عن عظمة حبه في التعالي والسعي إلى وجوده الماهوي عبر هذه المفردات.

غير أن حبه الأعظم كان للمعرفة لأنها جوهر الحب [١٠٩]، فقد كان يقترب من الآخر ليعرفه ويعرف ذاته فيه، يتعاطف مع ضيفه ويمنحه خير ما يملك ـ وهو في الحقيقة يمنحه ذاته ـ لأنه يجد فيه صورته التذاوتية، ويخترق الكتائب والجيوش لأنه

---

(١٠٦) إريك فروم، **فن الحب**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ص ٣٤.

(١٠٧) انظر: زكريا إبراهيم، **مشكلة الحب**، سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٥، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٠)، ص ٣١١ ـ ٣١٣.

(١٠٨) إن الحب الحقيقي يقوم على حبّ الذات واحترامها، ولا أقصد بذلك الأنانية، فالأناني لا يحبّ ذاته وإنما يحتقرها ويمقتها، ويظهر ذلك على شكل حقد على الآخرين أو رغبة في امتلاكهم أو امتلاك ما يملكون.

(١٠٩) انظر: فروم، المصدر نفسه، ص ٣٥ ـ ٣٧.

يريد أن يعرف موته من الداخل ويتحقق من شجاعته من أجل الوجود والحرية وممارسة الحياة، يتأمل ناقته وحصانه حتّى ليتوحد في تفصيلات جسديهما وروحيهما لأنها اشتقاق من ذاته التي يسعى بها إلى وجوده الماهوي، ويدخل في دوامة الفناء اللانهائية ـ الدهر ـ لكي يبحث فيها عن حريته وكرامته ومستقبله ويقوّضها من الداخل، ويعود إلى المرأة وهي الترميز الذي ابتدعه لوجوده الماهوي، لكي يرى فيها الجمال المطلق الذي يتسرب من يديه، ويشكّله فيها مستودِعاً كلّ جزء من بدنها شيئاً من روحه وهي تعاني مثلها الأعلى مختبراً عظمة قيمه التي يوجد لها، بين يديها. إن هذه الأهمية العظيمة التي يتميز بها الحب في الوعي الشعري العربي قد اشتُقت من رؤيته للجمال بوصفه وجوداً لذاته، فاللاتناهي والحرية اللذان يؤلّفان ماهية الجمال يتحولان إلى سعي مستمر للكشف والمعرفة والانفتاح والتعالي يستفز طاقات الوعي على أن يقصد الوجود ويشكله ويحياه حبّاً لانهائيّاً يفيض على العالم الذي تخرجه الذاتية وتبنيه وتملؤه بالمعنى والقيمة.

ولا شكّ في أن تظاهرات الحرية الجمالية في الوعي الشعري العربي أغنى بكثير مما تناولته حتّى الآن منها. ولكني أكتفي مذكّراً بأني قد حاولت أن أربط بينها وبين الجمال الشعري بذاته ولذاته في مواضع عديدة من المباحث السابقة، وأتحول الآن إلى الكشف عن علاقة الحرية بالحضارة، فذلك هو البعد الأهم والأكثر جوهرية في الموضوع (وإن كنت أشرت إلى حضارة الوعي الشعري العربي مراراً أيضاً ولكن لننظر إليها الآن من زاوية الحرية).

إن كون الحرية فعلاً يجعلها ترتبط بالإبداع الذي يمكن أن نفهمه وفقا لهيدغر بأنه إظهار الموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل، ومن حيث هو إرساء للحقيقة في العمل الفنّي. ولما كانت الحقيقة هي اللاتحجب أو الانكشاف ـ وذلك هو الجمال نفسه ـ فإن الإبداع يعني تأسيس حقيقة العالم التي تكمن في الوعي وإظهارها. وبكلمة أخرى، إن الوعي يكشف عن ذاته العميقة المتأصلة في عمق كلّ تشكيل إبداعي يقوم به. وقد بينت أن تظاهرات هذه الذات هي الاستقلال الذاتي الذي يؤكّد الوجود الخاص بالذات وسعيها إلى التعالي على ذاتها والذي يتمثل بابتكار القيم والعمل على تحقيقها من خلال الوجود لها. وهذا يقتضي توافقاً بين الوعي والطبيعة وبينه وبين العوائق التي تباطن بنيته فينجز بذلك خصبه وامتلاءه ويحياه واقعاً[١١٠].

(١١٠) انظر: إبراهيم، **مشكلة الحرية**، ص ٢٣ ـ ٢٤١، حيث نجد تحليلاً لهذه الجوانب الثلاثة للحرية.

ولما كانت الحرية مرادفة للوجود الإنساني فإنها تمنحه إبداعيتها، ومن ثمّ، فإن الوعي بمقتضى هذا الطابع يشكل ذاته باستمرار وهي تتحرر من آنيتها وتتجه إلى الوجود الماهوي، وهذا عين ما سعى الوعي الشعري العربي إلى إنجازه، فتَوَجُّهه إلى الوجود الماهوي عن طريق الجمال بوصفه وجوداً حرّاً لذاته يحدد المضمون الحضاري للشعر العربي قبل الإسلام. وإذا أعدنا النظر في بعض من المكونات التشكيلية الأساسية التي يلح عليها الشعراء العرب ويرددونها غالباً لكشفت لنا عن عمق اتصالها بفكرة الحضارة أو بتحديد أدق، النزوع الحضاري من خلال التحرر.

وأول هذه المكونات هو الطلل، والملاحظ أن الشاعر العربي يعود إلى الطلل دائماً يتفقده ويتأمله ويحيا موته ويحاول أن يستعيده على مستوى الوعي في الأقل. لكن استعادته غير ممكنة، لقد أصبح علامة على وجود الدهر وفاعليته، ومن هنا فإن الشاعر لا يتوحد في الطلل، إنّه يقف عليه وثمة حاجز بينهما، فَكُلّ منهما ينتمي إلى زمان مختلف متعارض مع الآخر، فالأول ينتمي إلى زمان الماضي والفناء، بينما الثاني ينتمي إلى زمان الحاضر المطلق الذي يريد التوجه إلى المستقبل. ولذلك سرعان ما يغادر الشاعر الطلل راحلاً.

إن العلاقة بين الطلل والشاعر علاقة بين آنيتين متضادتين واحدة توقفت ممكناتها تماماً وانقطعت عن وجودها الماهوي، ومن ثمّ، فهي تحيا اندثارها وتوترها. والأخرى لم تجد بعد ممكنها. غير أن الوعي يستمد من وضع آنية الطلل محفزه على أن يرتبط بوجوده الماهوي، إن الشاعر على الرغم من ارتباطه العميق بالطلل، لا يريد أن يصبح طللاً. ومن هذا التوتر تنشأ بنية هويته.

المكون التشكيلي الآخر هو الرحلة التي تتصل بالموقف السابق وتُشتق منه، إن الرحلة خلاص من الطلل ومن فضاء الدهر المتلئ بالأطلال، وتمثل الحرية بوصفها بدءاً. وقد مرّ بنا أن الشاعر العربي كثيراً ما يشكّل ذاته راحلة منطلقة خارج حدود الفضاء الدهري. وغالباً ما لا يعلن عن غاية لرحلته، وهو في الحقيقة يرحل إلى ذاته من حيث هي سعي إلى الوجود الماهوي واتصال به (وإن حدث أن ذكر أنّ رحلته إلى ممدوح مثلاً، فليس ذلك إلا لأن الممدوح معبر إلى تعاليه من حيثُ أنه تجسيد للقيم الجمالية أو لوجود الإنسان الجمالي الذي يحمله في ذاتيته).

ولكن الأهم من ذلك أن الرحلة تشكيلياً، إصرار واع على كسر حدود الفضاء الدهري وتجاوز الصحراء والانطلاق إلى العالم الخارجي. وهذا الإصرار يمكن أن يفسر بأنه تعبير عن الطاقة المتجمعة في الذات العربية الكلية والتي أصبحت تتحفز لِمَوْضَعَةِ ذاتها في الفعل الحضاري. ولعل ذلك ما تحقق فعلاً فيما

بعد، فالإسلام هو النظام الذي اتخذته هذه الطاقة المتجمعة، وكان أول ما فعله العرب هو الخروج من الجزيرة في تلك الفورة الحضارية الهائلة التي امتدت إلى أقاصي العالم في وقت قصير. إن الفتوحات الإسلامية يمكن أن تكون تحققاً تاريخيّاً وحضاريّاً لذلك النزوع (إلى ـ الخارج) الذي شكّله الوعي الشعري في الرحلة، لأن بنيتهما العميقة واحدة.

المكون التشكيلي الذي يحمل في داخله مضموناً حضارياً هو الصعود إلى المراقب العالية، والذي يكرره الشعراء العرب أيضاً. وهو تعبير عن التعالي فوق العالم والذات لكي يتمكن الوعي من التحرر منهما وإعادة بنائهما من جديد بالحرية والوعي. غير أن التعالي لا يكون إلا في الذاتية وبها، ومن ثمّ، يصبح التحرر عودة إلى الذات. هكذا يقترن النزوع الحضاري ـ إلى الخارج شرطيّاً بنزوع مقابل نحو الداخل. ولقد كان التمركز حول الذات (الانفتاح) هو أسلوب الوعي الشعري العربي في تأسيس حريته حركة جدلية بين الداخل والخارج (ولنلاحظ أن هذه الحركة لها بنية الإيقاع الوزني والدلالي نفسها) وفي التعبير عن وجوده فاعلية مطلقة تؤسس القيمة الجمالية في العالم وتتحرك باستمرار نحو كليتها ووحدتها الماهوية. إن جدلية الداخل ـ الخارج تحققت انفتاحاً على الممكنات اللانهائية للوجود الماهوي الذي صاغه الوعي وعبّر به عن الإنسان الجمالي، وذلك ما منحه مضمونه الحضاري المتمثل في الريادة والبدء والإيجابية والتجدد. ولا شكّ في أن هذا المضمون يتجسد في المكون التشكيلي الآخر وهو الفرس، فالشاعر العربي كثيراً ما يشكّل ذاته ممتطياً فرسه، والغاية منه إما الصيد أو ارتياد الغيث الخصب الذي لم يطأه أحد من قبل أو اقتحام المعارك. وكل هذه الغايات تؤدي تعبيراً واحداً: إن الفرس وسيلة لاكتشاف البكورة والأولية والتفوق، ولكن ليس في الخارج فقط وإنما في داخل الذات أيضاً، أي أن الوعي يشتق الفرس من ذاته ليكشف عن جوهرها النقي الذي يريد البدء منه ويجعله أساساً يقيم عليه بناءه لعالمه الشعري البديل عن العالم الذي أقامه الدهر.

ويعكس الاهتمام الفريد بالفرس ـ من حيث التشكيل الجمالي لبدنه وحركته ـ رغبة واعية في أن تكون الوسيلة التي تكشف عن جوهر الذات العربية متكاملة مع غايتها ومن جنسها، بمعنى أن الوسيلة هي الغاية نفسها في مرحلة معينة ما دام كلّ منهما يُشتق من الجمال لذاته.

إلى ذلك كلّه فإن كلّ القيم الجمالية التي ابتكرها الوعي الشعري العربي وشكّلها إنساناً جمالياً ما هي إلا تعبير عن النزوع الحضاري، فهو يبني ويعمق عالمه الجديد المتفتح على المستقبل من خلال المدح أو الفخر أو الرثاء ويهدم عن طريق الهجاء، عالم الدهر بقيمه الجامدة التي تزيد من عزلة الذات الإنسانية وتبدد طاقتها وتشدها إلى

المضي. ولنلاحظ أن التوتر الذي تمتاز به بنية الحرية في الوعي الشعري يعكس صراعاً مريراً بين العوامل السلبية والإيجابية، لكن النزوع الحضاري يحاول دائماً أن يعزز الإيجابي ويمنحه طاقة متفوقة على الوجود والفعل والتحقق.

والنتيجة التي نخلص إليها من هذا كلّه، إن الوعي الشعري العربي كان يقول كلمة واحدة من خلال الجمال الشعري لذاته، لعلها القيمة أو الحرية أو الحب أو الحضارة، ولعلها ما يرادف هذه المعاني كلها وينطوي عليها؛ الإنسان الجمالي ـ صانع المعنى والحضارة، وأراد أن يؤسسه في الواقع الجاهلي. ولكن هل نجح في ذلك أو إلى أي مدى كان نجاحه؟ هذا هو السؤال!

نتائــج البحــث

١ ـ النتائج النظرية العامة

- أظهر البحث أن الجمال ليس مفهوماً فلسفياً نظرياً وإنما هو ممارسة، ومن ثمّ، فإنه لا يمكن التفكير فيه على نحو مثمر، بمعزل عن تحققه العيني، وأعتقد أن هذا مصدر المشكلات الجوهرية التي يعاني منها ما يدعى بعلم الجمال الذي يهتم عادة ببناء نفسه في كيان نظري خالص، يظل على الرغم من تماسكه المنطقي، فارغاً من محتواه الحقيقي، مفتقراً إلى الحيوية والعمق. ومن هنا أعتقد أن ليس بالإمكان إقامة فلسفة جمال عربية أو إسلامية ذات مضمون نظري بحت بمعزل عن أنواع الممارسات الجمالية العربية في إطار بنيتها الحضارية العامة.

- وما دام الجمال ممارسة فهو فعل أو وجود ينطوي على المعرفة في ذاته، لذا فإن من الخطأ ربطه بالإدراك الحسي والعواطف والانفعالات أو اعتباره مسألة شكلية بحتة، كما ترى التيارات المختلفة في علم الجمال. إنّه في الحقيقة، ظاهرة معرفية قائمة على التشكيل والإبداع وتنطوي على الوعي بوصفه ماهية لها والمبدأ الضروري للمعرفة. وبناءً على هذا، فإن التفكير الفلسفي بالجمال ينبغي أن ينطلق من الإنسان ويجعله سياقاً كلياً للظاهرة الجمالية، أي إننا لن نستطيع فهم الجمال بمعزل عن الإنسان لأنه الموجود المعرفي الذي تتأسس به ومن أجله المعرفة مطلقاً.

- إن كون الجمال قيمة كلية، كما تعلمنا الفلسفة، لا يعني أنه قائم بذاته منفصلاً عن القيمتين الكليتين ـ الحق والخير ـ إذ إنَّ هناك تداخلاً بين هذه القيم، وإذا تعاملنا بشيء من المرونة مع ثوابت الفلسفة، فإن الجمال يمكن أن يؤطر القيمتين الأخريين ويسبغ عليهما ماهيته وبالعكس، مما يؤدي إلى تهافت تلك الرؤية الغربية التي تؤكد استقلال الجمال ـ كما تذهب نظرية الفن للفن مثلاً ـ مجرِّدةً إياهُ من

وظيفته الحقيقية، كما يؤدي إلى تهافت تلك الرؤية التي توظف الجمال لغايات ليست من طبيعته خدمة لأيديولوجيا معينة من خلال فكرة الفن للمجتمع. إن معرفية الجمال وطابعه الإبداعي يعني تحولاً جذرياً في وظيفته، أي أن يكون المجتمع للفن. وهذا يقتضي أن الجمال سيكون تربية للإنسان بالمعنى الحقيقي للتربية الذي يعني تنمية الحرية وتعميق الوعي بها.

- إن أي ممارسة للجمالية تنطوي في ذاتها على منطقها الخاص ومنهجها ورؤيتها التي من خلالها تؤكد مضمونها المعرفي وتؤسسه تشكيلاً إبداعيّاً، وهذا يفترض البحث عن ـ وفي ـ منطلقات الوعي الذي يباطن الممارسة الجمالية ويحققها في شبكة من العلاقات والقيم والوظائف. إن دراسة الجمال ينبغي أن تؤكد **العلم** الجمالي وتكشف عن أبعاده العميقة التي تنبثق من الوعي وتتأصل فيه.

- يتطلب هذا الكشف حركة تتجاوز ما هو معطى مباشرة من الممارسة الجمالية وعدم الاكتفاء بوصفه كما تفعل المناهج الشكلية والبنيوية، وإنما تأويله، أي جعله معبراً إلى الرؤية الكلية العميقة التي تكمن في ما هو ظاهر من بنيته. إلا أن هذا التأويل يحتاج إلى ضبط منهجي لا يأتي من خارج الممارسة الجمالية بل يرتبط بها ويُشتق منها.

- يمكن للفلسفة الظاهراتية أن تكفل الترابط بين الممارسة والضبط المنهجي للتأويل مذهباً ومنهجاً. على إنّني ينبغي أن أنبه إلى أن هذه الفلسفة تتميز بتعقيداتها الكبيرة وبصرامتها ودقتها. وكل ذلك مما لا سبيل إلى الإحاطة به وتوظيفه في الدراسة الجمالية، ومن ثمّ، فإنه لا بُدَّ من تبسيطها وتطويعها لموضوعها والاعتماد على ما هو جوهري منها ومنحه المرونة الكافية التي تزيد من غناه وثرائه. والواقع أن روح الفلسفة الظاهراتية إذا استوعبت بشكل جيد تتيح أمام الدراسة الجمالية آفاقاً واسعة في تأويل موضوعها ذاته وفهمه بعيداً عن أية فروض أو مفاهيم أو نتائج مسبقة تقمع الظهور الحر لماهيته وتظاهراته الوجودية كافة.

- ومن هذه المنطلقات يمكن أن تكون الدراسة الجمالية ذات منهج ورؤية منسجمة مع موضوعها تماماً. فما دام الجمال وجوداً قصديّاً ذا مضمون معرفي قائم على الإبداع والتقويم فانه لا يمكن أن يُفهم ويُؤوّل إلا بالوعي الذي يباطنه ويكوّن ماهيته ويؤسسه. وعليه فإن كلاً من الرؤية والمنهج سيتوحد مع العلاقة القائمة بين الظاهرة والماهية ويتأصل فيها. وبذلك ـ من وجهة نظر البحث على الأقل ـ يمكن تجاوز مشكلات علم الجمال التقليدي وطابعه النظري البحت وتحويله إلى علم تطبيقي ذي منهج دقيق منضبط في فهم وتأويل الممارسات الجمالية.

٢ ـ النتائج التطبيقية العامة

- أظهر البحث أن الجمال الشعري العربي ذو خصوصية فريدة تتأصل في عمق الروح الحضارية للعرب في تلك المرحلة التكوينية التي سبقت الإسلام، وكان ينطوي على وعي عميق ورؤية واضحة ومنهجية منضبطة في التشكيل والإبداع. وذلك ما يتضح من أن العرب ـ وحدهم ربما ـ يرون في ممارستهم الجمالية أعني الشعر، معرفة وعلماً قائماً على الوعي (الذكاء والفطنة) ويشرطونه بالإبداع.

- لذلك فقد ارتبط الجمال عندهم بمفهوم **البيان** الجوهري الذي يعني الممارسة المتعمقة للغة والكشف عن الوجود بها ومن خلالها. وهذا يعني أن الجمال كما يفهمه العرب، فعل إظهار (تشكيل) وظهور (تأسيس) للمعنى. وهو ما يقتضي استنباطاً قائماً على القياس والتفسير والتأويل الإبداعي الذي يؤسس الوعي ويكشف عن إمكانياته. بكلمة أخرى، إن الجمال الشعري العربي ذو طابع معرفي بصورة كلية وأنه بحث إبداعي عن المعنى والوجود.

- إن هذه الخصوصية للجمال الشعري العربي ترتبط بوظيفة الوعي من حيث كونه المبدأ الضروري للمعرفة، وببنيته التي تقوم على التوتر والتضاد بين الوجود الغفل في فضاء الدهر والوجود الإنساني في ذاتيته. إننا لا يمكن أن نفهم الجمال الشعري العربي إلا من خلال هذا التوتر في بنية الوعي، وهو يكافح من أجل تأسيس الإنسان الجمالي العربي معرفة ووجوداً.

- وعلى هذا الأساس كانت الممارسة الجمالية العربية تتشكل متضمنة أبعادها الإيبستمولوجية التي تتمثل في منهجية الوعي في تأسيسه للمعرفة، وأبعادها الأنطولوجية التي تجعل المعرفة وجوداً فعلياً يباطن الواقع ويكون مصدر حركيته وخصوصيته. والملاحظ أن هذه الأبعاد متداخلة في ما بينها دائماً، يقوّم أحدها الآخر. ولعل في ذلك ما يشكل جانباً من خصوصية الفهم العربي للجمال.

- إن التوتر في بنية الوعي الشعري كان يتظاهر في عمق الممارسة الجمالية ويشكّل بنيتها بدوره انعكاسياً ويحدد طبيعتها ووظيفتها. ولذلك كان الجمال الشعري يتأسس صراعاً بين الدهر بِكُلّ تظاهراته الثقافية والاجتماعية وبين الذاتية التي تحاول أن تحقق وجودها. وكانت حصيلة هذا الصراع هي القيمة الكلية والإنسان بوصفه ما به ومن أجله توجد القيمة والجمال والمعرفة.

- ومن هنا، فإن من الخطأ القول إن الشاعر العربي كان يعيد إنتاج عالم الدهر أو أنه لسان النظام الاجتماعي القبلي، بل على العكس، كان يصنع عالماً آخر هو عالم

الإنسان العربي الجمالي بوصفه قيمة. إن الشاعر العربي لم يكن يعبّر عن عصره بل كان يصنعه ويشكّل روحيته الحضارية بالكفاح والمعاناة والبطولة.

- إن الجمال في الوعي الشعري العربي، كان كلمة تقول الحرية والحب والحضارة وكل ما يمكن أن يعمق إنسانية الإنسان ويفتح أمامه الطريق إلى تعاليه ووجوده الماهوي.

- وإذا كان لنا أن نضع تعريفاً للجمال، كما أسسه الوعي الشعري العربي فيمكن أن يكون: «تلك القيمة الكلية التي تكشف عن كمال الإنسان العربي وحقيقة وجوده للمعنى»، على أن نفهم من القيمة شرط الوجود ونظامه، ومن الكشف التشكيل والتعبير والإظهار والتأسيس، ومن الكمال سعي الآنية إلى وجودها الماهوي، ومن الإنسان الكائن الذي لا ينفك يبحث عن ذاته في المعرفة، ومن العربي تلك البيئة الثقافية القاسية التي يمثلها عالم الدهر، ومن الحقيقة الظهور والانكشاف والتأسس، ومن الوجود الحرية التي يتطابق فيها الوعي مع الإرادة والفعل، ومن المعنى جوهر المعرفة وغايتها.

٣ ـ النتائج التطبيقية المفصلة

- في إطار هذا التصور الكلي، فإن الوعي الشعري بوصفه ماهية مطلقة للجمال ومؤسساً له قد جعله يتظاهر في ما هو نسبي من التشكيلات وفي أوجه متعددة مختلفة لكنها واحدة في عمقها. ولقد أظهر البحث في دراسته للجمال الشعري **ذاته** أنه يتظاهر في أسلوبين للوجود الأول يتمثل في وجوده بذاته والثاني في وجوده لذاته.

- فعلى الصعيد الأول، تجسّد الجمال وجوداً بذاته في الفضاء الشعري بوصفه تعيّناً للماهية ونتاجاً لفاعليتها فكان شبكة من العلاقات المعقدة المنضبطة في معرفيتها والتي تعكس خصوصية الممارسة الجمالية العربية.

- يتكون الفضاء الشعري العربي من تعامد الوعي والزمان وهو محور حركية الوجود، واللغة وهي مستقر الوجود.

- إن تعامد الوعي مع الزمان منحه ماهية إيقاعية تظاهرت أولاً في الإيقاع الشعري الذي كان تكييفاً جمالياً للزمان الخارجي (الدهر) والزمان الداخلي الذاتي، يعكس موقف الوعي الشعري من فكرة الوجود في الزمان ورؤيته لها، وسعيه إلى السيطرة على امتداد الدهر اللانهائي ومضيه المستمر إلى الموت والفناء. كما يعكس حرصه على اشتقاق المعنى من اللامعنى والنظام من الفوضى وتأسيس الوجود الإنساني في عدمه وبه. وفي إطار هذه الرؤية كان الإيقاع الشعري يحقق معرفيته الجمالية من خلال بعدين ماهويين؛ الأول يتمثل في البعد الإبستمولوجي الذي

أراد أن يضبط منهجاً للمعرفة وللعلم الشعري العربي، فكان نوعاً من الذاكرة التي تؤسس المعرفة موضوعياً وتنمّيها وتسهّل على الوعي التوجه إلى ممكناته المعرفية.

● إن التشكيل الإيقاعي العربي يمتاز بأنه يتوفر على أقصى قدر من الانتظام الذي يتمثل في التناظر التام بين جزأي البيت مع القافية التي تقوّم وحدة الفضاء الشعري ووحدة الوعي مع نفسه. وهذه الميزة الفريدة تؤكد حرص الوعي على تنظيم المعرفة ومنهجتها وتأصيل طابعها الجمالي.

● أما البعد الماهوي الثاني للإيقاع الشعري فهو البعد **الأنطولوجي** الذي يعبر عن تحقق معرفية الوعي والجمال العربي في الواقع، وعن أصالة الذاتية وهي تكافح من أجل تأسيس ذاتها في فضاء الدهر. وقد تظاهر هذا التعبير في ما سميته بمرحلة المرآة الحضارية التي كان الوعي الشعري العربي يحياها في العصر الجاهلي، وتحققت في المعرفة الشعرية نفسها والتي كانت نوعاً من المرآة التي يستخرجها الوعي من ذاته ليراها فيها، كما تحققت في ذلك الشكل الفريد للبيت (بوحدتيه المتناظرتين تماماً). على أن من المهم جدّاً التنبه إلى أن العرب وحدهم يسمون هذا الشكل المرآتي **بيتاً** لأنه سكن للوجود الإنساني العربي الجمالي الذي يبتدعه، وترميز للبيت الكوني ـ العالم الذي يريده العربي ممتلئاً بفاعليته وانفتاحه على ممكناته وعلى الإنسان الذي يسعى إليه.

● من جهة أخرى، فإن إيقاعية الوعي الشعري تتظاهر ثانياً في الإيقاع الدلالي الذي يضبط الممارسة الجمالية وفضاءها ويمنح الشكل ـ النوع الشعري العربي خصوصيته الفريدة التي تقوم على تنويع كبير في أنماط التشكيل الجمالي للزمان.

● إن الإيقاع الدلالي يعكس وعياً عميقاً بوحدة الرؤية الشعرية التي تقدّمها الممارسة الجمالية ـ القصيدة، وينميها من داخلها ويصل بها إلى غايتها القصوى، لكن الأهم من ذلك أن الإيقاع الدلالي يمثل تكشُّفاً منتظماً لحقيقة الإنسان العربي وفاعليته التي تهدف إلى تجاوز الموت وقهره وتأسيس الوجود الإنساني في العالم.

● هذا يعني أن للنوع الشعري العربي فلسفته الجمالية التي تتأصل في وظيفته المعرفية ودوره الحضاري، ومن ثمّ، فإنه لم يكن مشابهاً لما تعارف عليه النقاد ومؤرخو الأدب من أنواع تقليدية (الغنائي والملحمي والدرامي) وإنما هو نوع خاص قائم بذاته، لأن الإنسان الذي يكشف عنه يختلف تماماً عن الإنسان الذي تكشف عنه هذه الأنواع الأدبية.

● وفي ما يخص المكون للفضاء الشعري العربي وهو اللغة، فإن الوعي يؤسس فاعليته الجمالية في لغويته وبها، وقد حقق ذلك من خلال فكرة البيان التي تجسّد مجمل

الفهم العربي للجمال من حيث هو إظهار وظهور إبداعيين للمعنى، يقومان على العني، أي ممارسة المعنى والتعمق فيه استناداً إلى الطابع الأساس للوعي، أعني قصديته.

- إن لغوية الوعي الشعري وبيانيته تظاهرت في التشبيه بمفهومه العام، والذي يعكس منهجه القائم على القياس والاستدلال والتشكيل الحركي والتخييل.

- إن التشبيه يمثل ستراتيجية الوعي الشعري العربي الخاصة في تأسيس المعرفة والمعنى وتشكيلهما جمالياً. وهو النظام المعرفي الذي يمتاز برؤية خاصة لها منطقها في الاستدلال واستنباط المعنى وكانت مقوماته الأساسية هي الإحساس الأصيل بالوجود وبالظواهر والأشياء، والأسطقة والتشكيل والإبداع. وعلى هذه المقومات تحددت القيمة الفنية للإنجازات التي حققها الشعراء العرب وكان الشعر العربي ينمو ويتطور في إطار هذه الستراتيجية التي استطاعت أن تعمق أسسها وترسخها في الواقع وتكشف عن المزيد من ممكنات المعرفة الجمالية.

- على صعيد الأسلوب الثاني لتظاهر الجمال الشعري، أي كونه **وجوداً ـ لذاته** كان الوعي الشعري العربي يحاول أن يؤسس الإنسان الجمالي بوصفه قيمة كلية ذات أبعاد متعددة، وكان هذا التأسيس يُشتق من رؤية الوعي لذاته ولعالمه ولفاعليته المتمثلة في وجوده للقيمة التي يستخلصها من معرفيته.

- وأول أبعاد الإنسان الجمالي هي الذات الشعرية ـ الجمالية التي أسسها الوعي بأوجه متعددة مثل البدن بوصفه خطاباً وتعبيراً عن قيمة الذاتية وآنية جمالية لها، فضلاً عن كونه ـ البدن ـ وسيلة للمعنى الجمالي الذي تنطوي عليه الذات ومجالاً لتعاليها ولتذاوتها. وكان كلّ من بدن الذات وبدن الآخر يؤكّد أن الجمال كامن في ما يعبر عنه من قيم ومن فعل إيجابي.

- وثمة فكرة مهمة تتعلق ببدن المرأة، فقد أظهر البحث خطأ تلك النظرة السطحية التي تؤكد أن الشاعر العربي يهتم بهذا البدن بسبب حسيته وماديته، وهي نظرة ترتد إلى تلك الفكرة العامية عن الشعر التي تداولها الباحثون العرب قديماً وحديثاً، والتي تسمى بالغزل، أو فن الغزل. والحقيقة أن هذا الاهتمام نابع من أن الوعي الشعري العربي كان يجعل من المرأة ترميزاً عيانياً للوجود الماهوي في كليته ومطلقيته وتعاليه، وإن تشكيله لتفاصيل بدنها يتضمن إشارات أكيدة ومعقدة إلى ذلك.

- يمثل اللون الأبيض وجهاً من الوجود الجمالي للذات الشعرية العربية، على أن نفهم أنه لون معنى، يتضمن قيماً إنسانية رفيعة ويرتبط بها.

- من جهة أخرى، فقد أظهر البحث أن الوعي يؤسس ذاته الجمالية جليلة مطلقة متعالية على وجودها، ساعية إلى سموها. وذلك دليل على أن الجمال في المفهوم العربي يستوعب وجود الإنسان ومعناه الكلي وقيمته العليا. فالجلال يؤسس الإنسان الجمالي قيمة متعالية ومثلاً أعلى يتحقق في ذات الإنسان وفي سعيه إلى الكمال.

- أما الموت، فإن الوعي الشعري حوّله إلى ظاهرة جمالية ومقولة لتأسيس الذات الشعرية ولوجودها لقيمها وإنسانيتها.

- وفي ما يخص التأسيس الجمالي للعالم الشعري، فإن مهمة الوعي كانت تقويض عالم الدهر والطبيعة وبناء عالم جديد ذي ماهية جمالية ويمتاز بالإيجابية والانفتاح على ممكناته ووجوده الماهوي. وهذا ما يعززه إصرار الشعراء على اختراق الصحراء بالناقة والظعائن لأنها علامة على إثبات الوجود الإنساني وسعي إلى توفير مقوماته للآخر.

- إلى ذلك، فقد كان الوعي الشعري يحاول تأسيس عالمه بالطبيعة نفسها حين يختار من موجوداتها ما يحتوي على الأولي والذاتي (الشعري) بالمعنى الماهوي، ويعمق ذاتيته بوصفها إمكانية متفتحة على المعنى المتجدد والقيمة الأخلاقية. وكل ذلك ينبثق من موقف واحد وأصيل يجعل الطبيعة معبراً إلى الذاتية وقيمها، وذلك يعني أن لهذا التأسيس بعده الحضاري الذي يتأصل في أن الوعي يعيد بناء الطبيعي ويكشف عن الأولي فيه ويستنتج منه دينامية المعنى. إن الطبيعي من وجهة نظر الوعي الشعري يتكلم الإنسان الجمالي ويقول عالمه الحضاري.

- الميزة الأخرى التي تميز العالم الشعري العربي، أنه عالم مأساوي ولكن هذه المأساة ذات طابع جمالي وتتصل بموقفه ورؤيته للجمال والقبح والصراع بينهما. وكان يحاول دائماً أن يفرض الجمال على القبح نفسه، يتعمق في كلّ مظاهره ليفهمها وليتقبلها ويتطهر منها أخيراً، حتّى إنَّه لا يجد في النهاية اختلافاً بين الجمال والقبح لأنهما وسيلتان لبناء ذاته ووجودها الحرّ في العالم. ذلك أن المعنى يوجد دائماً في مرارة التجربة وقسوتها. وأن الجمال لا يوجد إلا في عمق المأساة. ومن هنا نجد الشاعر العربي لا يريد الخلاص من الألم والقبح اللذين يشكّلان مأساوية عالمه لأنه يراهما خلاصاً حقيقيّاً له.

- وانطلاقاً من هذه الرؤية نفسها، يشكّل الوعي الشعري الحرب بِكُلّ ما فيها من بشاعة ورعب وقسوة تشكيلاً جماليّاً، ويستنبط منها كلّ ما من شأنه أن يعزز معنى وجوده الذاتي وقيمه الأصيلة. لقد كانت الحرب مجالاً ليثبت فيه فاعلية الوجود المطلقة التي يتضمنها في ذاته.

● ولما كان الجمال معرفة تنشأ من علاقة الذات العارفة بموضوعها أو عالمها المعروف، فإن هدف الوعي الشعري كان أن يستخلص من هذه المعرفة قيمتها الإنسانية الكلية التي تحقق الغاية منها، ومن هنا كان وجوده للجمال وجوداً للقيمة نفسها.

● وقد تظاهر هذا الوجود في الإنسان الجمالي بوصفه تجسيداً فعلياً للقيم، لديه ما يؤهله لذلك من طاقات وقدرات متفوقة. ولذلك اقترنت القيمة في وعي الشعراء بالبطولة فعلاً حضارياً لأن البطل ما هو إلا تجسيد لنزوع الجماعة إلى مرحلة أكثر تطوراً.

● امتاز البطل العربي الذي شكّله الوعي الشعري إنساناً جمالياً، باعتداده العظيم بذاتيته وبعطائه الذي يتمثل حتّى في القتل والتدمير فضلاً عن الكرم والحب، لأنه كان يؤسس قيمه في واقع معوّق كابح، غير أن معرفته بجوهرية القيمة بالنسبة إلى وجوده حفزته أكثر فأكثر إلى الالتزام بها على الرغم من الرفض الذي يواجهه.

● وإذا كان التراث العالمي حافلاً بنمط من الأبطال يعرف بنمط البطل الشمسي الحضاري، فإن للوعي الشعري العربي نمطه الخاص من البطل وسمّيته البطل القمري الذي يمتلك صفات توحده بالقمر بنيةً ووجوداً. ويمتاز بالذاتية والأصالة وعمق وعيه بالمسؤولية والحب المطلق للمرأة وشعوره الدائم بالموت، فضلاً عن الصفات البدنية والخلقية الأخرى التي نجدها في الشعر.

● وفي هذا الإطار نفسه فإن الوعي الشعري أسس البطل الحضاري بوصفه بطلاً أخلاقياً، ولم يكن يفهم الجمال بمعزل عن الحق والخير، وهذا ما جعل الأخلاق نابعة من رؤية جمالية تنزع إلى المثالية والكمال. ولعل ذلك ما دفع الشاعر العربي إلى الظهور بمظهر الملتزم عفوياً، بالأخلاق الكاملة لأنه يريد أن يتمثل الإنسان الجمالي الكامل في ذاته، ويكون مثلاً أعلى في مجتمعه ومعلماً ومربياً ونوعاً من السلطة التي تبني العالم على أساس الوجود للقيمة الأخلاقية، وتنقض كلّ ما من شأنه أن يضادّ هذا العالم. لقد كان الالتزام بالمثل القيمية العليا التزاماً بالوجود الماهوي وانفتاحاً عليه، وهذا الالتزام مشتق من التشبث بالجمال وجعله معياراً لِكُلّ سلوك.

● إن الإنسان الجمالي العربي كان تجسداً للحرية، نظراً إلى ارتباط الحرية بالجمال، لأنها تحقق التوحد الكامل بين الوعي والإرادة والفعل، وتستمد من الوجود الذاتي المتعالي الذي يشدّ آنيته باستمرار إلى كمالها. والملاحظ أن الوعي الشعري العربي يفهم الحرية بأنها سعي متواصل لأنها لا توجد في مكان ما، وإنما تحتاج دائماً إلى عوامل العبودية والانغلاق لتجد نفسها وتصبح فاعلية مطلقة.

● يشتق الوعي الشعري من حريته وجهاً أعمق لها وهو الحب المطلق لِكُلّ شيء حتّى الأشياء الكريهة كالموت والأعداء، لأنها صنعت ذاته وعالمه الذي يحبه. غير أن حبه العظيم كان للمعرفة لأنها جوهر الحب الحقيقي. فقد كان يحبّ كلّ ما يعرفه، ومن هنا ارتبطت الحرية والحب بالحضارة ذلك أنها تعني الإبداع والوجود الإنساني في أقصى تفتح معرفي له. وقد تظاهر هذا النزوع الحضاري في مظاهر عديدة من مكونات الظاهرة الجمالية العربية فضلاً عن القيم الأخلاقية الجمالية التي ابتكرها.

وكانت النتيجة النهائية التي خلص إليها البحث أن الوعي الشعري العربي كان يقول كلمة واحدة دائماً في مترادفات كثيرة في رؤيته: قد تكون القيمة أو الحرية أو الحضارة أو الحب وكلها ترادف الإنسان الكلي الذي يتأسس في الجمال وبه.



خاتمـــــــة

والآن، وبعد هذه الرحلة الطويلة، أريد أن أجيب على السؤال الذي طرحته في نهاية البحث: إلى أي حدّ نجح الوعي الشعري العربي (الجاهلي) في تأسيس الإنسان الجمالي العربي، الإنسان صانع المعنى والحضارة؟

إن هذا السؤال إشكالي ويتطلب إعادة قراءة البحث مرة أخرى، كما يتطلب إعادة قراءة العصر الجاهلي كلّه، وذلك من أجل تشخيص مدى النجاح الذي أشرت إليه.

لو أجبنا بالإيجاب لما كان للإسلام أن يحدث ذلك التغيير الجذري الحضاري في حياة العرب حين تحولوا إلى أمة عالمية الحضارة. ولو أجبنا بالسلب لكُنّا قد بخسنا الوعي الشعري العربي ذلك الجهد الهائل الذي بذله عبر حقبة زمنية طويلة ومريرة من أجل تأسيس القيم العليا في عالم الدهر وفضائه. وعليه، فإن رسالة الوعي الشعري العربي تقع في نقطة ما بين هذين القطبين. لقد قال رسول الله (ﷺ): «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق»، وقال (ﷺ) أيضاً: «خياركم في الجاهلية خياركم في الإسلام». وأنا أفهم من هذا أن الإسلام في جانب منه، بني على الأسس الجمالية القيمية التي أسسها الوعي الشعري العربي، بكلمة أخرى إن جزءاً عميقاً وأصيلاً من بنية الوجود الذي حاول الوعي الشعري تأسيسه في الواقع العربي قد أعيد تفكيكه وبَنْيَنَتُه مرة أخرى في بنية الإسلام كرؤية للعالم.

من جهة أخرى، فإن فكرة الوجود للقيمة التي كانت جوهر ما أسسه الوعي الجمالي، اكتسبت في الإسلام زخماً قوياً بعد أن خلصها من نقائصها المرتدة إلى أن بنية فضاء الدهر قد اخترقتها قسراً بحكم حتميات تاريخية واجتماعية معقدة، وبدأت تفرغها تدريجياً من مضمونها الإنساني.

من هنا، فإن الرؤية العربية للجمال على ما فيها من عمق وغنى، تنطوي على مشكلات غاية في التعقيد، تتأصل في عمق ماهية الوجود للدهر العربي. فلو أعدنا قراءة البحث مرة أخرى لوجدنا أن تقويم الجمال العربي يعاني من نقيصتين أساسيتين. أولاهما هي الفردية، ذلك أن بنية الوجود للدهر تنطوي على التشتت. وقد تظاهر هذا التشتت في مظاهر عديدة بدءاً من تشتت الآلهة إلى تشتت القبائل. . ويبدو أن هذا التشتت تحول إلى مقولة من مقولات الوعي العربي في الجاهلية. إن الشاعر العربي يستطيع أن يبتكر من القيم ما هو مثالي ـ واقعي في آن معاً، انطلاقاً من اعتداده المطلق بذاتيته، غير أن هذه الميزة الإيجابية أعني الذاتية تحولت مع الوقت إلى الفردية المحدودة الضيقة وصار الإنسان الفرد غير مستعد للخضوع لقيم مماثلة تأتي من الآخر، إلا في حدود الإطار العام لبنية النظام القبلي التي ينضوي تحتها. والواقع أن هذه النقيصة استمرت متأصلة في الوعي العربي ما دام ينطلق من القبَلية الضيقة المحدودة بحدود الوجود للدهر.

ولعلنا نجد الآن في عصرنا هذا بعضاً من مظاهر ذلك وإن اختلف السياق الثقافي، لأن بنية القبيلة ما زالت تعيد إنتاج نفسها في كلّ جوانب الحياة العربية الحديثة؛ في السياسة كما في الثقافة. ومعنى هذا أن الوعي الشعري العربي كان أصمّ في بنائه لنظام القيم الخاص به، أي أنه لم يكن يبنيه على أساس الحوار، لقد بدأ في مراحل التكوين الأولى يضج بالحيوية والإيجابية، لكنه انتهى بالانطواء على نفسه والتآكل من الداخل والتماهي في النظام القبلي.

النقيصة الثانية هي الجزئية، وهي أيضاً تتأصل في بنية الوجود للدهر، ذلك أن الوعي البياني العربي قبل الإسلام جعل الجمال قيمة كلّ القيم ولكنه لم يستطع أن يبني نظام قيم كامل متكامل منسجم مع ذاته. إن هناك تناقضاً في القيم مقبول ومعترف به، فالشاعر العربي يبني لنا وجوداً فريداً لذاته بوجوه مختلفة، فهو بطل شجاع يفتدي الآخرين من الموت ويبكي على أعدائه حين يقتلهم، وهو جبان يفرّ من المعركة مفتخراً بذلك، وكريم حدّ الاستعداد لتقديم أغلى ما يملك لضيفه، ويفتك بعابر السبيل طمعاً بما يحمله، وهو عاشق غاية في النبل والرقة، ومحارب سادي يتلذذ بتمزيق ضحيته، يتعاطف مع الحيوانات المتوحشة ويقسو على أخيه الإنسان. . الخ. إن ما نعنيه بجزئية القيم هنا أن الوعي العربي لم يكن يرى القيم تترابط أمامه في خيط واحد، إذا صحّ التعبير، أو لم تتشكل في منظومة منسجمة مع نفسها وتتأصل في مبدأ معرفي وأخلاقي واحد، بل كانت نسبية مفككة محكومة بظروفها.

● يترتب على هاتين النقطتين أن القيم الجمالية العربية لم تصل في الجاهلية حدّ

المطلقية والشمول والكلية لكي تصبح نظام حياة ورؤية شاملة للعالم. غير أن هاتين النقيصتين كانتا ضروريتين، ذلك أن الجاهلية كانت مرحلة انتقالية تنطوي على الإيجابي وعلى السلبي، بمعنى أن التحول الذي كان يحياه وعي الإنسان العربي في تلك المرحلة كان موجهاً نحو الخروج من دائرة الوجود للدهر والانطلاق خارج حدود عالمه، والكفاح من أجل بناء عالم بديل، وأعتقد بأن هذه هي أعظم ميزات الوعي الشعري العربي حتّى في لحظات فشله في ذلك.

لقد هيأ العرب لولادة نظام قيم يمتاز بالمطلقية والشمول والكلية، نظام يحمل رؤية متكاملة للعالم. لقد كررت كثيراً القول إن الجمال العربي كان وجوداً، والوجود سعي وفعل وحركة، وهذه ميزته وكماله. لكن ينبغي أن نكون واعين دوماً إلى أنها نقيصة أيضاً، على أن نفهم النقيصة بوصفها شرطاً للكمال الذي لن يجيء أبداً. إن بنية عالمنا العربي والإسلامي الآن بنية تشتت أيضاً، فهل سنتعلم نحن هذا الدرس المصيري، ونعيد قراءة أنفسنا في جاهليتنا وإسلامنا، أم علينا أن ننتظر الإسلام من جديد؟



المراجـــــع

١ ـ العربيـة

كتـب

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**. تحقيق أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١.

إبراهيم، زكريا. **كانْت أو الفلسفة النقدية**. ط ٢. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢.

ـــــ. **مشكلة الإنسان**. ط ٢. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧. (سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٢)

ـــــ. **مشكلة الحب**. ط ٢. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٠. (سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٥)

ـــــ. **مشكلة الحرية. ط ٣. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢. (سلسلة مشكلات فلسفية؛ ١)**

ـــــ. **مشكلة الفن**. ط ٢. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧. (سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٣)

ابن الأثير الكاتب، أبو الفتح ضياء الدين. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة. ط ٢. الرياض: منشورات دار الرفاعي، ١٩٨٣.

ابن الحسين البصري، صدر الدين بن أبي الفرج. **الحماسة البصرية**. اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان. حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣-١٩٦٤. ٢ ج. (السلسلة الجديدة)

ابن دريد الأزدي. **جمهرة اللغة**. حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف، ١٣٤٤- ١٣٤٥هـ/ ١٩٢٥-١٩٢٦م.

ابن رشيق القيرواني، أبو العلي الحسن. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. ط ٤. بيروت: دار الجيل للنشر، ١٩٧٢.

ابن زكريا، أبو الحسين أحمد بن فارس. **معجم مقاييس اللغة**. بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار الفكر، ١٩٧٩.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد. **عيار الشعر**. تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. **الأنواء في مواسم العرب**. بغداد: [د. ن.]، ١٩٨٨.

ـــــ. **تأويل مشكل القرآن**. شرح السيد أحمد صقر. ط ٣. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١.

ـــــ. **الشعر والشعراء**. تحقيق محمد أحمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢.

ابن المثنى، أبو عبيدة معمر. **كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق**. تحقيق المستشرق بيفان. بغداد: أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى، [د. ت.].

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. **لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي**. إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي. بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠. ٣ ج.

ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم. **البرهان في وجوه البيان**. تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي. بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦٧.

أبو تمام حبيب بن أوس الطائي. **ديوان الحماسة**. تحقيق عبد المنعم أحمد صالح. بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠. (سلسلة كتب التراث؛ ١٠١)

ـــــ. **الوحشيات: وهو الحماسة الصغرى**. علق عليه وحققه عبد العزيز الميمني الراجكوني. ط ٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠.

أبو ديب، كمال. **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

أبو ريان، محمد علي. **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**. القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٠.

أبو الصلت الداني، أمية بن عبد العزيز. **أمية بن أبي الصلت: حياته وشعره**. دراسة وتحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي. ط ٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١.

أبو عبيدة، معمر بن المثنى. **مجاز القرآن**. عارضه بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سزكين. القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٥٤.

أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين. **كتاب الأغاني**. تحقيق محمد علي كبير ورفيقيه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

أرسطوطاليس. **فن الشعر**. ترجمة عبد الرحمن بدوي. ط ٢. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣.

إسماعيل، عز الدين. **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**. ط ٣. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

اشبنغلر، أسوالد. **تدهور الحضارة الغربية**. ترجمة أحمد الشيباني. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩.

الأصمعي، عبد الملك بن قريب. **الأصمعيات**. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط ٥. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦. (ديوان العرب؛ ٢)

ــــــ. **كتاب فحولة الشعراء**. تحقيق ش. توري؛ قدم لها صلاح الدين المنجد. بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٧١.

الأعشى، أبو بصير ميمون بن قيس. **ديوان الأعشى الكبير**. شرح وتعليق محمد محمد حسين. القاهرة: المطبعة النموذجية، [د. ت.].

امرؤ القيس بن حجر الكندي. **ديوان امرئ القيس**. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم. ط ٣. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦.

أوزياس، جان ماري [وآخرون]. **البنيوية**. ترجمة ميخائيل إبراهيم مخول. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨.

أوس بن حجر. **ديوان أوس بن حجر**. تحقيق وشرح محمد يوسف نجم. ط ٢. بيروت: دار صادر، [د. ت.].

بارت، رولان. **درجة الصفر للكتابة**. ترجمة محمد برادة. الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين؛ بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠.

ــــــ. **لذة النص**. ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

ــــــ. **مبادئ في علم الدلالة**. ترجمة محمد البكري. الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة والنشر، ١٩٨٦.

ــــــ. **النقد والحقيقة**. ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب؛ مراجعة محمد برادة. الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٥.

باشلار، غاستون. **جماليات المكان**. ترجمة غالب هلسا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤.

البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الله. **الحماسة**. نقله عن صورة فوتوغرافية. . . كمال مصطفى. القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩.

بدوي، عبد الرحمن. **الزمان الوجودي**. ط ٢. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥.

برديائيف، نيقولاي. **العزلة والمجتمع**. ترجمة فؤاد كامل. ط ٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

برتليمي، جان. **بحث في علم الجمال**. ترجمة أنور عبد العزيز؛ مراجعة نظمي لوقا. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠.

برغسون، هنري. **الفكر والواقع المتحرك**. ترجمة سامي الدروبي. دمشق: مطبعة الإنشاء، [د. ت.].

ـــــ. **منبعا الأخلاق والدين**. ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧١.

بروب، فلاديمير. **مورفولوجيا الخرافة**. ترجمة إبراهيم الخطيب. الدار البيضاء: الشركة المغربية، ١٩٨٦.

بروكلمان، كارل. **تاريخ الأدب العربي**. ترجمة عبد الحليم النجار. ط ٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨.

بروليه، جيزيل. **جماليات الإبداع الموسيقي**. ترجمة فؤاد كامل. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، [د. ت.].

بريت، ر. ل. **التصور والخيال**. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩.

بريجز، جون. ب. **الكون المرآة**. ترجمة نهاد العبيدي. بغداد: دار واسط، ١٩٨٦.

بورتنوي، جوليوس. **الفيلسوف وفن الموسيقى**. ترجمة فؤاد زكريا. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

البياتي، عادل جاسم. **دراسات في الأدب الجاهلي**. الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٦.

ـــــ. **الشعر في حرب داحس والغبراء**. النجف: مطبعة الآداب، [١٩٧٢].

التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي. **شرح القصائد العشر**. حقق أصوله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة: مكتبة صبيح، [١٩٦٢].

تليمة، عبد المنعم. **مداخل إلى علم الجمال الأدبي**. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

تميم بن أبي بن مقبل. **ديوان ابن مقبل**. عني بتحقيقه عزة حسن. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢. (إحياء التراث القديم؛ ٥)

التميمي، أبو عبيدة بن المثنى. **كتاب أيام العرب قبل الإسلام: دراسة مقارنة لملامح الأيام العربية**. ترجمة وتحقيق عادل جاسم البياتي. بغداد: دار الجاحظ، ١٩٧٦.

تودوروف، تزفيتان. **الشعرية**. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧.

ـــــ. **المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين**. ترجمة فخري صالح. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.

ـــــ. **نقد النقد**. ترجمة سامي سويدان. [بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة]؛ بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦.

توفيق، سعيد. **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢.

التيفاشي، أبو العباس أحمد بن يوسف. **سرور النفس بمدارك الحواس الخمس**. هذبه محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور)؛ حققه إحسان عباس. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠. ٢ ج.

تيليش، بول. **الشجاعة من أجل الوجود**. ترجمة كامل يوسف حسين. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨١.

الجابري، محمد عابد. **بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية**. ط ٥. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٦. (نقد العقل العربي؛ ٢)

ـــــ. **تكوين العقل العربي**. ط ٦. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٤. (نقد العقل العربي؛ ١)

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**. تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مؤسسة الخانجي للطباعة والنشر، ١٩٤٨. ٤ ج.

ـــــ. **الحيوان**. تحقيق عبد السلام هارون. ط ٣. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩.

الجبوري، يحيى وهيب. **شعر خداش بن زهير العامري**. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٦.

ـــــ. **شعر عمرو بن شأس الأسدي**. ط ٢. الكويت: دار القلم، ١٩٨٣.

جران العود، عامر بن الحارث. **ديوان جران العود النميري**. تحقيق وتذييل نوري حمودي القيسي. بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. **أسرار البلاغة في علم البيان**. . . . وقف على طبعه وتصحيحه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا. بيروت: دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر، [د. ت.]

ـــــ. **دلائل الإعجاز**. بيروت: نشرة دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

الجرجاني، علي بن محمد الشريف. **كتاب التعريفات: تعريفات ومصطلحات لغوية وفقهية وفلسفية**. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٦.

الجمحي، محمد بن سلام. **طبقات فحول الشعراء**. قراءة وشرح محمود محمد شاكر. جدة: مطبعة المدني، [د. ت.].

الجهاد، هلال. **فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي**. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١.

جويو، جان ماري. **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**. ترجمة سامي الدروبي. ط ٢. بيروت: دار اليقظة العربية، ١٩٦٥.

جينيت، جيرار. **مدخل لجامع النص**. ترجمة عبد الرحمن أيوب. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، [١٩٩٠].

الحاج، كمال يوسف. **فلسفة اللغة**. بيروت: دار النشر للجامعيين، ١٩٦٧.

حمادة، إبراهيم. **معجم المصطلحات الدرامية المسرحية**. القاهرة: دار الشعب، [١٩٧١].

الحماسة الشجرية. تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٠. ٢ ج. (إحياء التراث القديم؛ ٢٣ و٢٤)

حنون، نائل. **عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

الخالدي، أبو بكر محمد بن هاشم وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي. **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين**. حققه وعلق عليه محمد يوسف. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨. ٢ ج.

ج ١ الصادر في (١٩٥٨).

ج ٢ الصادر في (١٩٦٥).

الخنساء، تماضر بنت عمرو. **ديوان الخنساء**. بشرح أبي العباس ثعلب؛ تحقيق أنور أبو سويلم. عمان: دار عمّار، ١٩٨٨.

خوري، أنطوان. **مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية**. بيروت: دار التنوير، ١٩٨٤.

الخولي، يمنى. **العلم والاغتراب والحرية: مقال في فلسفة العلم من الحتمية إلى اللاحتمية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

الخياط، جلال. **الأصول الدرامية في الشعر العربي**. بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.

دراسات فلسفية مهداة إلى روح عثمان أمين. تصدير إبراهيم مدكور. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩.

دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي. ترجمها عن الألمانية والانكليزية والفرنسية عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٦.

ديرميه، ميشال. **الفن والحس**. ترجمة وجيه البعيني. بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر، ١٩٨٨.

ديريدا، جاك. **الكتابة والاختلاف**. ترجمة كاظم جهاد. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨.

ديفز، باول. **القوة العظمى**. ترجمة ميادة نزار. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩. (كتاب علوم المترجم؛ ٦)

ديوان الأسود بن يعفر. صنعة نوري حمودي القيسي. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، [د. ت.].

ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي. تحقيق عزت حسن. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢.

ديوان حسان بن ثابت. تحقيق وليد عرفات. لندن: منشورات سلسلة جب التذكارية، [١٩٧١].

ديوان الحطيئة. تحقيق نعمان محمّد أمين طه. القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٨٧.

ديوان حميد بن ثور الهلالي: وفيه بائية أبي داؤد الإيادي. صنعة عبد العزيز الميمني. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

ديوان دريد بن الصمة الجشمي. قدم له شاكر الفحام؛ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي. دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١.

ديوان ذي الإصبع العدواني. جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمّد نايف الدليمي. الموصل: مطبعة الجمهور، ١٩٧٣.

ديوان زيد الخيل الطائي. صنعة نوري حمودي القيسي. النجف الأشرف: مطبعة النعمان، [د. ت.].

ديوان سحيم عبد بني الحسحاس. تحقيق عبد العزيز الميمني. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر؛ دار الكتب المصرية، ١٩٥٠.

ديوان السموأل. صنعه أبو عبد الله نفطويه؛ تحقيق الشيخ محمّد حسن آل ياسين. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥.

ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري. جمع وتحقيق شاكر العاشور. بغداد: منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٢.

ديوان شعر الحادرة. تحقيق ناصر الدين الأسد. بيروت: دار صادر، ١٩٧٣.

ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني. حققه وشرحه صلاح الدين الهادي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨.

ديوان طرفة بن العبد. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥.

ديوان الطفيل الغنوي. تحقيق محمد عبد القادر أحمد. بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨].

ديوان عامر بن الطفيل. تحقيق كرم البستاني. بيروت: دار صادر، ١٩٦٢.

ديوان العباس بن مرداس السلمي. تحقيق وجمع يحيى الجبوري. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٦٨.

ديوان عبيد بن الأبرص. تحقيق حسين نصار. القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧.

ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي. صنعه هاشم الطعان. سلسلة كتب التراث؛ ١١. بغداد: المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، [١٩٧٠].

ديوان عنترة. تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي. بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤].

ـــــ. تحقيق فوزي عطوي. [د. م.: د. ن.]، ١٩٦٨.

ديوان قيس بن الخطيم. تحقيق ناصر الدين الأسد. القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢.

ديوان المتلمس الضبعي. تحقيق حسن كامل الصيرفي. [القاهرة]: معهد المخطوطات العربية؛ مطابع الشركة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٧٠.

ديوان المزرّد بن ضرار الغطفاني. تحقيق خليل إبراهيم العطية. بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٢.

ديوان الهذليين. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

ديورانت، ول. **قصة الحضارة**. ترجمة زكي نجيب محمود. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨.

الذبياني، زياد بن معاوية. **ديوان النابغة الذبياني**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.

الراجكوني، عبد العزيز الميمني. **الطرائف الأدبية**. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧.

الرازي، أبو حاتم أحمد بن حمدان. **الزينة في الكلمات الإسلامية العربية**. تحقيق حسين بن فيض الله الهمذاني. ط ٢. القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٥٧.

الرباعي، عبد القادر. **الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق**. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤.

رتشاردز، افور ارمسترنج. **مبادئ النقد الأدبي**. ترجمة وتقديم مصطفى بدوي؛ مراجعة لويس عوض. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، [١٩٦٣].

رسائل البلغاء. اختيار وتصنيف محمد كرد علي. ط ٤. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤.

الروبي، ألفت كمال. **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**. بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣.

روجرز، فرانكلين. **الشعر والرسم**. ترجمة مي مظفر. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠.

روزنتال، م. وب. يودين. **الموسوعة الفلسفية**. ترجمة سمير كرم. بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١.

رياض الأدب في مراثي شواعر العرب. جمعه وضبطه وعلق حواشيه ووقف على طبعه لويس شيخو. بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٨٩٧.

ريكمان، هـ. ب. **منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية**. ترجمة علي عبد المعطي مكاوي. بيروت: [د. ن.]، ١٩٧٩.

الزبيدي، عبد المنعم خضر. **مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي**. بنغازي، ليبيا: جامعة قاريونس، ١٩٨٠.

زكريا، فؤاد. **الجذور الفلسفية للبنائية**. ط ٢. الدار البيضاء: دار قرطبة، ١٩٨٦.

ـــــ. **دراسات في الفلسفة المعاصرة**. القاهرة: مكتبة مصر، [د. ت.].

سارتر، جان بول. **نظرية الانفعال: دراسة في الانفعال الفينومينولوجي**. ترجمة هاشم الحسيني. [بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤].

ـــــ. **الوجود والعدم: بحث في الأنطولوجيا الظاهرية**. ترجمة عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦.

سانتيانا، جورج. **الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية في علم الجمال**. ترجمة محمد مصطفى بدوي؛ مراجعة وتصدير زكي نجيب محمود. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية؛ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، [١٩٨٥].

ستولنيتز، جيروم. **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**. ترجمة فؤاد زكريا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

ستيس، ولتر. **فلسفة هيجل**. تقديم زكي نجيب محفوظ؛ ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢. ٢ مج.

السليك بن السلكة: شعره وأخباره. دراسة وجمع وتحقيق حميد آدم ثويني وكامل سعيد عواد. بغداد: مطبعة العاني، ١٩٨٤.

سوريو، إتيان. **الجمالية عبر العصور**. ترجمة ميشال عاصي. بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٧٤.

سيزاري، بول. **القيمة**. ترجمة عادل العوا. بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٣.

الشاروني، حبيب. **بين برجسون وسارتر-أزمة الحرية**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.

ـــــ. **فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤.

شتروفه، فولفجانج. **فلسفة العلو**. ترجمة عبد الغفار مكاوي. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر؛ مكتبة الشباب، ١٩٧٥.

شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.].

شرح ديوان كعب بن زهير. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.].

شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري. تحقيق إحسان عباس. الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٩٦٢.

شعر أبي زبيد الطائي. جمعه وحققه نوري حمودي القيسي. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٧.

شعر تأبط شرّاً. دراسة وتحقيق سلمان داوود القرة غولي وجبار تعبان جاسم. النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣.

شعر خفّاف بن ندبة السلمي. جمعه وحققه نوري حمودي القيسي. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٨.

شعر عبدة بن الطبيب. تحقيق يحيى الجبوري. بغداد: دار التربية للطباعة والنشر، ١٩٧١.

شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية. جمع وتحقيق ودراسة سلامة عبد الله السويدي. [الدوحة]: مطبوعات جامعة قطر، ١٩٨٧.

شعر قيس بن زهير العبسي. جمع وتحقيق عادل جاسم البياتي. [د. م.: د. ن.]، ١٩٧٢.

شعر النمر بن تولب. صنعه نوري حمودي القيسي. بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٦٨].

الشنفرى، شمس بن مالك بن الأواس. **لامية العرب**. تحقيق وشرح محمد بديع شريف. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤.

الصفار، ابتسام مرهون [وآخرون]. **مالك ومتمم أبناء نويرة اليربوعي**. بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٦٨.

صليبا، جميل. **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.

الضامن، حاتم. **عشرة شعراء مقلّون**. بغداد: دار الحكمة للطباعة والنشر، ١٩٩٠.

الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد. **ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام**. مع شرح وافر لأبي محمد القاسم ابن محمد بن بشار الأنباري...؛ تحرير كارلوس يعقوب لايل. أكسفورد: كلارندون بريس، [١٩١٨-١٩٢٤]. ٣ ج.

ج ١: بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠.

ج ٣: ليدن: بريل، ١٩٢٤.

الطالب، عمر محمد. **ملامح المسرحية العربية الإسلامية**. الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٧.

الطائي، يحيى. **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**. دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال. القاهرة: مطبعة المدني، [د. ت.].

العبادي، عدي بن زيد. **ديوان عدي بن زيد العبادي**. جمع وتحقيق محمّد جبار المعيبد. بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٥.

عبد الرؤوف، محمد عوني. **بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف**. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٦.

عبد البديع، لطفي. **التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠.

ـــــ. **الشعر واللغة**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٩.

عبد الرحمن، نصرت. **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: في ضوء النقد الحديث**. عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦.

عبد الرؤوف، محمد. **القافية والأصوات اللغوية**. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٧.

عروة بن الورد العبسي. **ديوان عروة بن الورد**. شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفي سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦. (مديرية إحياء التراث القديم)

عز الدين، حسن البنا. **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية**. بيروت: دار المناهل، ١٩٨٩.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله. **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢.

عطية، أحمد عبد الحليم. **القيم في الواقعية الجديدة**. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩.

علقمة الفحل. **ديوان علقمة الفحل**. حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب؛ راجعه فخر الدين قباوة. حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩. (كنوز الشعر العربي؛ ١)

علي، جواد. **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**. بيروت: دار العلم للملايين؛ بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٧٠.

عمرو بن قميئة. **ديوان عمرو بن قميئة**. تحقيق خليل إبراهيم العطية. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢.

العوّا، عادل. **القيمة الأخلاقية**. القاهرة: الشركة العربية للطباعة والصحافة والنشر، ١٩٦٥.

العيد، يمنى. **في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي**. ط ٣. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥.

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. **إحياء علوم الدين**. القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، ١٩٦٨.

فروم، إريك. **فن الحب**. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. ط ٢. بيروت: دار العودة، ١٩٨١.

فضل، صلاح. **نظرية البنائية في النقد الأدبي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.

فنسنت، س. **نظرية الأنواع الأدبية**. ترجمة حسن عون. الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٨.

فون غرنباوم، غوستاف. **دراسات في الأدب العربي**. ترجمة إحسان عباس [وآخرون]. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩.

القالي، أبو علي اسماعيل بن القاسم. **كتاب الأمالي**. بيروت: دار الكتب العلمية، [د. ت.].

القتال الكلابي، عبد الله بن مجيب. **ديوان القتال الكلابي**. حققه وقدم له إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦١.

قدامة بن جعفر، أبو الفرج. **نقد الشعر**. تحرير كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الخانجي؛ بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٦٣.

قنصوة، صلاح. **نظرية القيمة في الفكر المعاصر**. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١.

القيرواني، عبد الكريم النهشلي. **الممتع في صنعة الشعر**. تحقيق محمد زغلول سلام. الإسكندرية: منشأة المعارف، [١٩٨٠].

كارليل، توماس. **الأبطال**. عربه محمد السباعي. القاهرة: المطبعة المصرية؛ الدار القومية للطباعة، [١٩٣٠].

كاسيرر، إرنست. **مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان**. ترجمة إحسان عباس. بيروت: دار الأندلس، ١٩٦١.

كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦.

كيرزويل، إديث. **عصر البنيوية**. ترجمة جابر عصفور. بغداد: دار آفاق عربية، ١٩٨٥.

الكيلاني، مصطفى. **وجود النص- نص الوجود**. تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢.

لالو، شارل. **الفن والحياة الاجتماعية**. تعريب عادل العوا. بيروت: دار الأنوار، ١٩٦٦.

ماركوز، هربرت. **البعد الجمالي**. ترجمة جورج طرابيشي. ط ٢. بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢.

ماكوري، جون. **الوجودية**. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢. (عالم المعرفة؛ ٥٨)

المبارك، حنون. **دروس في السيميائيات**. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٠.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد. **الكامل في اللغة والأدب**. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وسيد شحاتة. القاهرة: دار نهضة مصر، [د. ت.].

المثقب العبدي. **ديوان شعر المثقب العبدي**. عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي. القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١.

مجاهد، مجاهد عبد المنعم. **علم الجمال في الفلسفة المعاصرة**. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧.

محمد، سماح رافع. **الفينومينولوجيا عند هوسرل**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.

مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات. إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦- ١٩٨٧.

مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**. بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥.

مكاوي، عبد الغفار. **مدرسة الحكمة**. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، [١٩٦٧].

مكليش، ارشيبالد. **الشعر والتجربة**. ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي؛ مراجعة توفيق صايغ. بيروت: دار اليقظة العربية؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٣.

منتهى الطلب من أشعار العرب. جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري. بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢.

المنصفات. جمعها وحققها عبد المعين الملوحي. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٧. (إحياء التراث القديم؛ ١٥)

منهاج البلغاء وسراج الأدباء. صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني؛ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦.

مونرو، جيمز. **النظم الشفوي في الشعر الجاهلي**. ترجمة فضل بن عمار العماري. الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر، ١٩٨٧.

ميرلوبونتي، موريس. **تقريظ الفلسفة**. ترجمة قزحيا خوري. بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٣.

ميرهوف، هانز. **الزمن في الأدب**. ترجمة أسعد مرزوق. القاهرة؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢.

النابغة الجعدي، قيس بن عبد الله. **شعر النابغة الجعدي**. تحقيق عبد العزيز رباح. دمشق: المكتب الإسلامي، ١٩٦٤.

ناصف، مصطفى. **نظرية المعنى في النقد العربي**. ط ٢. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١.

نظرية الأدب. مجموعة من الباحثين السوفيات. ترجمة جميل نصيف التكريتي. بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة، ١٩٨٠.

نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس). ترجمة إبراهيم الخطيب. الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين؛ بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.

النيسابوري، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم. **المستدرك على الصحيحين**. تحقيق مصطفى عبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية، [١٩٩٠]. ٤ ج.

فال، جان. **طريق الفيلسوف**. ترجمة أحمد حمدي محمود. [بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر]، ١٩٦٧.

هوسرل، إدموند. **تأملات ديكارتية أو مدخل إلى الفينومينولوجيا**. ترجمة تيسير شيخ الأرض. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨.

هوكز، ترنس. **البنيوية وعلم الإشارة**. ترجمة مجيد الماشطة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

هوكنغ، ستيفن. **موجز في تاريخ الزمن: من الانفجار العظيم إلى الثقوب السوداء**. ترجمة باسل محمد الحديثي. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠.

هيجل، جورج. **محاضرات في فلسفة التاريخ**. ترجمة وتقديم وتعليق إمام عبد الفتاح إمام. ط ٢. بيروت: دار التنوير، ١٩٨١.

ج ١: **العقل في التاريخ**. مراجعة فؤاد زكريا.

هيجل، فريديرك. **فكرة الجمال**. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨. ٢ مج.

ـــــ. **فن الشعر**. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١.

ـــــ. **فن الموسيقى**. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨.

ـــــ. **المدخل إلى علم الجمال**. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨.

هيدغر، مارتن. **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**. ترجمة وتحقيق فؤاد كامل ومحمود رجب. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤.

ـــــ. **نداء الحقيقة**. ترجمة عبد الغفار مكاوي. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧.

وايتهيد، ألفرد نورث. **مغامرات الأفكار: عرض فلسفي رائع للأفكار والحضارات**. ترجمة أنيس زكي حسن؛ مراجعة محمود الأمين؛ تقديم عبد الرحمن خالد القيسي. ط ٢. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦.

وهبة، مجدي وكامل المهندس. **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

ويليك، رينيه. **مفاهيم نقدية**. ترجمة محمد عصفور. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧. (عالم المعرفة؛ ١١٠)

ـــــ وأوستن وارين. **نظرية الأدب**. ترجمة محيي الدين صبحي. ط ٣. دمشق: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢.

ياكوبسون، رومان. **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**. ترجمة فالح صدام الأمارة وعبد الجبار محمد علي؛ مراجعة مرتضى باقر. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠.

ـــــ. **قضايا الشعرية**. ترجمة محمّد الولي ومبارك الحنون. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

يونغ، كارل. غ. **الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن**. نقله إلى العربية عبد الكريم ناصيف. عمان: دار منارات للنشر، ١٩٨٧.

دوريـــات

إيكو، أمبرتو. «القارئ النموذجي.» ترجمة أحمد بو حسن. **مجلة آفاق** (المغرب): العددان ٨-٩، ١٩٨٨.

باشلار، غاستون. «اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية.» ترجمة أدونيس [علي أحمد سعيد]. **مواقف** (قبرص): العدد ٢٤، ١٩٨٢.

الجهاد، هلال. «الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية.» **مجلة الآداب والعلوم** (جامعة المرج): العدد ٥، ٢٠٠١.

خوري، أنطوان. «معنى العني في فلسفة هوسرل.» **الفكر المعاصر** (بيروت)، العددان ١٨-١٩، ١٩٨٢.

دوفرين، مايكل. «الشعري.» ترجمة وإعداد نعيم علوية. **الفكر العربي المعاصر** (بيروت): العدد ١٠، ١٩٨١.

ريتشاردز، آ. أ. «فلسفة البلاغة.» ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي. **العرب والفكر العالمي** (بيروت): العدد ٦، ١٩٩٣.

سليمان، ميشال. «السمو في الشعر بوصفه مقولة جمالية.» **الفكر العربي المعاصر**: العدد ١٠، ١٩٨١.

«شعر بشامة بن الغدير المري.» جمع وتحقيق عبد القادر عبد الجليل. **المورد**: السنة ٦، العدد ١، ١٩٧٧.

«شعر الربيع بن زياد العبسي.» جمع وتحقيق عادل جاسم البياتي. **مجلة كلية الآداب** (جامعة بغداد): العدد ١٤، ١٩٧١.

«شعر المرقش الأصغر.» جمع وتحقيق نوري حمودي القيسي. **مجلة كلية الآداب**: العدد ١٣، ١٩٧٠.

العامودي، محمود. «عامر بن الجوين الطائي وما تبقى من شعره.» **جرش للبحوث والدراسات** (عمان): العدد ١، ١٩٩٦.

علي، صلاح سليم. «الزمان والمكان في الظاهراتية والصوفية.» **المجلة الثقافية** (عمّان): العددان ١٤-١٥، ١٩٨٨.

عيكوس، الأخضر. «مفهوم الصورة الشعرية حديثاً.» **الآداب** (جامعة قسنطينة، الجزائر): العدد ٣، ١٩٩٦.

الغذامي، عبد الله. «الإنسان بوصفه لغة.» **الحياة الثقافية** (تونس): العدد ٦٢، ١٩٩١.

فالح، جليل رشيد. «البطل في شعر الحماسة.» **آداب الرافدين** (كلية الآداب، جامعة الموصل): العدد ١، ١٩٨١.

فيشر، وولف ديترش. «اللون في الشعر العربي القديم.» **التربية والعلم** (جامعة الموصل): العدد ٨، ١٩٨٩.

ماركوز، هربرت. «غزو الوعي البائس - اللاتسامي المكبوت.» ترجمة مي جبران ونسيم خوري. **الفكر العربي** (بيروت): العدد ٣٥، ١٩٨٥.

«المسيّب بن علس: حياته وشعره.» جمع وتحقيق ودراسة أيهم عباس القيسي. **المورد**: السنة ٢٠، العدد ١، ١٩٩٢.

ميمون، مسلك. «المستشرقون ودراسة العروض العربي.» **عالم الفكر** (الكويت)، السنة ٢٥، العدد ١، ١٩٩٦.

أطروحات، رسائل

الجميل، علي حيدر سعد. «الاستعارة في العمارة.» (أطروحة دكتوراه، الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، بغداد، ١٩٩٦).

الراجحي، نافع منجل. «المهلهل بن ربيعة التغلبي: حياته وشعره.» (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٨٦).

«شعر بكر بن وائل قبل الإسلام.» جمع وتحقيق ودراسة حميد آدم ثويني. (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٤).

عبد الجباوي، محمّد فتاح. «المنصفات في الشعر العربي حتّى نهاية العصر الراشدي.» (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٨).

قاسم، باسم إدريس. «الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام.» (رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢).

المطلبي، مالك. «الزمن واللغة.» (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٧٤).

٢ ـ الأجنبيــة

Books

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Translated from the Spanish by Jack Sage; Foreword by Herbert Read. London: Routledge and K. Paul, [1967].

Collingwood, R. G. *The Idea of Nature*. Oxford: Clarendon Press, 1945.

Contemporary Criticism. [Edited by M. Bradbury & D. Palmer]. London: Edward Arnold, 1970. (Stratford-Upon-Avon Studies; 12)

Davis, Walter A. *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978.

Deutsch-arabisches Worterbuch. Gotz Schregle. Unter Mitwirkung von Fahmi Abu l-Fadl... [et al.]. London: Macdonald & Evans ltd.; Beirut: Librairie du Liban, 1977.

Dubrow, Heather. *Genre*. London; New York: Methuen, 1982. (Critical Idiom; 42)

Encyclopedia International, 1996.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism; Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

Gibb, H. A. R. *Arabic Literature, an Introduction*. 2nd rev. ed. Oxford: Clarendon Press, 1963.

Guillén, Claudio. *Literature as System; Essays Toward the Theory of Literary History*. [Princeton, NJ]: Princeton University Press, 1971.

Gusdorf, G. *Les Origines des sciences humaines*. Paris : Payot, 1967.

The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present. Edited, with an Introduction and Notes by Kurt Mueller-Vollmer. Oxford: Bosil Blackwell, 1986.

Hillyer, Robert. *In Pursuit of Poetry*. New York; Toronto; London: McGraw-Hill, [1960].

Hoy, David Couzens. *The Critical Circle: Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, CA: University of California Press, 1978.

Joseph T. Shipley (ed.). *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique,*

Criticism. Completely rev. and enl. ed. London: George Allen and Unwin, 1970.

Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic Theory. Selected and Edited by E. F. Carritt. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Pope, Kenneth S. and Jerome L. Singer (eds.). *The Stream of Consciousness: Scientific Investigations into the Flow of Human Experience*. New York: Plenum Press, 1978. (Emotions, Personality, and Psychotherapy)

Ray, William. *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford: Blackwell, 1984.

Riffaterre, Michael. *Text Production*. Translated by Terese Lyons. New York: Columbia University Press, 1983.

Scholes, Robert. Structuralism in Literature; an Introduction. New Haven, CT: Yale University Press, 1974.

Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English. New Haven, CT: Yale University Press, 1985.

Valery, Paul. *The Art of Poetry*. Translated by D. Talbot. New York: Clarke & Way 1958. (Ballingen Series 7)

Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. 2nd rev. ed. Amsterdam: North-Holland; New York: American Elsevier, 1976.

Periodical

Ali, S. S. «Temporality and Temporal Dimension in Translation with Reference to Bate-son's Translation of pre-Islamic Odes.» *Translatio*: vol. 16, nos. 1-2, 1997.

Conference

Semiotics Unfolding: Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies, Vienna, July 1979. Edited by Tasso Borbé. Berlin; New York: Mouton, 1983. 3 vols. (Approaches to Semiotics; 68)



فهـــــــرس

- ث -

- ج -

- ح -

- خ -

- د -

- ذ -

- ر -

- ز -

- س -

- ش -

- ص -

- ط -

- ظ -

- ع -

- غ -

- ف -

- ق -

- ن -

- هـ -

هذا الكتاب

«. . . إن هذه الدراسة تمثل خطوة أولى لكن أساسية وضرورية من أجل أن يكون التفكير في الجمال وممارسته همّاً مصيرياً للعربي المعاصر، وأن يكون الجمال ركناً أساسياً في الرؤية العربية المعاصرة للعالم بما هي نظام للمعنى مؤطراً بالقيمة. لقد فكرنا كثيراً في الوجود والمصير، وفي المعرفة والتقدّم والحداثة، لكننا لم نفكر في القيمة كثيراً. ومن هنا كانت رؤية العربي المعاصر لذاته وللعالم تعاني من التشوّش الذي كان من أهم نتائجه هذه الانتكاسات المتواصلة.

إن القيمة تضبط تعالي الغايات وتسبغه على وسائل، وهذه هي التوصية الأولى والأخيرة لهذه الدراسة؛ إنّها دعوة لأن نبحث عن القيمة في ذواتنا. صحيح أن تيار الخراب يكتسح عالمنا، لكن لا سبيل لوقفه إلا بالجمال الذي سيكون معبرنا الوحيد إلى الإنسان العربي الذي يكمن فينا، وهو يكافح من أجل حريته بما هي قيمة كلّ القيم».

الدكتور هلال الجهاد

- دكتوراه فلسفة في الأدب العربي من كلية الآداب في جامعة الموصل ١٩٩٨.
- أستاذ الأدب العربي في قسم اللغة العربية، جامعة قار يونس - ليبيا.
- له كتاب: **فلسفة الشعر الجاهلي**، وبحوث متنوّعة في قضايا الأدب العربي.

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ - ١١٣
الحمراء - بيروت ٢٠٣٤ ٢٤٠٧ - لبنان

تلفون: ٧٥٠٠٨٤ - ٧٥٠٠٨٥ - ٧٥٠٠٨٦ - ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١+)

برقياً: «مرعربي» - بيروت

فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١+)

e-mail: info@caus.org.lb
Web site: http://www.caus.org.lb

الثمن: ١٤ دولاراً
أو ما يعادلها

